

يسرنا أن نقدم للقارىء الكريم هذا العدد المتميز من مجلة «الثقافة العالمية». والواقع أنه ليس بعدد واحد وإنما عددان. فقد كان من المقرر أن يصدر العدد (٧٤) في مطلع شهر يناير متضمنا ملفا عن مئوية السينما العالمية. وكان طموحنا أن نجعل منه عددا تذكاريا يتناسب مع أهمية الحدث ليحتفظ به القارىء في مكتبته طويلا كمرجع له من الناحيتين التاريخية والفنية. لكن أثناء تجهيزنا للعدد اكتشفنا أن طموحنا كان أكبر من أن يضمه عدد واحد. ولم يكن أمامنا سوى خيارين، الأول أن نضحي بجانب من المادة، مما يعني أن نحرم قراءنا نصف هذه الاحتفالية، والثاني أن نصدر عددا مزدوجا ليتسع لهذا العدد من الصفحات، مع علمنا أن هذا قد يؤخر لقاءنا مع قرائنا لمدة شهرين. وقبلنا الخيار الثاني آملين أن تكون محتويات هذا العدد اعتذارا مقبولا لقرائنا الأعزاء عن هذا التأخير.

نحتفل إذن في هذا العدد المزدوج بمئوية السينما العالمية. ذلك الفن -يسميه البعض الفن السابع لكنه في الواقع يتضمن الفنون جميعا- الذي أسهم بحضوره المتألق وعالمه السحري في توجيه أذواق وثقافة الملايين، وصياغة وعيهم وأحلامهم عبر قرن من الزمان.

إن تاريخ السينما تاريخ عريق، ونحن لا نحاول في هذا العدد التأريخ للسينما، فهذا عمل يحتاج إلى مجلدات ضخمة. لكننا نقدم رؤية للحظات تاريخية بعينها تعتبر لحظات فارقة في تاريخ السينما. يقول ستيفن سبيلبرج: «إن القصص لم يعد فيها منتصف ونهاية، فهي عادة بداية لا تتوقف عن الابتداء». ونحن نتوقف في هذا العدد عند هذه البدايات المتجددة دوما لنلتقط بريق لحظات الاتقاد التي جادت السينما فيها بروائعها (راجع مقال روائع كلاسيكيات السينما)، تلك الروائع التي جسدت عبقرية مبدعيها (يقول كولردج: إن سر العبقرية في الفنون الجميلة كان في «جعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا، وجعل الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة»).

ورغم أن الفيلم قد تطور كصناعة معقدة وفن، إلا أنه ظل ذا طبيعة محافظة إلى حد بعيد. فخلال الفترة الزمنية نفسها، شهدت الفنون الأخرى ثورات هائلة وانقلابات حادة حتى أنه قد يكون من الصعب على المؤلفين الموسيقيين في بداية القرن الحالي أن يتعرفوا الموسيقى في شكلها

الحديث. ورغم أن الاختلاف بين فيلمين مثل «العالم المفقود» (١٩٢٦) و«الحدائق الجوراسية» (١٩٩٣) قد يبدو كبيرا، فإنه يظل اختلافا تقنيا وليس تقدما فنيا.

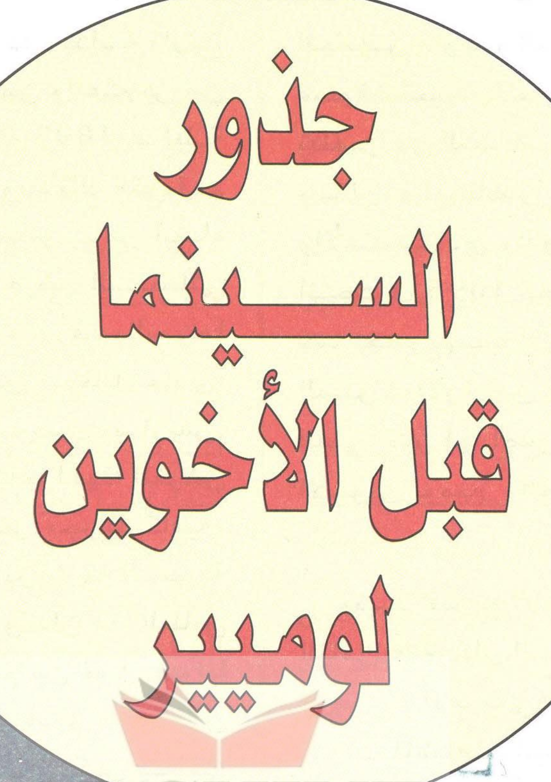
لقد بدأت السينما كتسجيل مباشر للحظات الحياة اليومية (مقال جذور السينما قبل الأخوين لوميير) ثم سرعان ما تطورت ليصبح لها وجودها الخاص وإحساسها الخاص، ذلك الإحساس الذي دعاه بازوليني بـ «حضور الكاميرا»، وهو تعبير عميق عن طبيعة السينما ذاتها. فالفيلم شكل حائر، حيث إنه دائما يتضمن تعويضا يتجاوز الفن والتسلية. حتى أن الأفلام السيئة تظل قادرة على اطلاع المشاهدين على الكثير من تفاصيل الحياة في لحظة محددة في مكان محدد.

وتطوف بنا مقالات هذا العدد في رحلة ممتعة إلى هذا العالم الساحر، عالم السينما (يقول المخرج الكبير جون هيوستون: «ليس هناك ماهو أكثر سحرا -وأكثر فرحا- من أن تصنع فيلما»). وهي رحلة تبدأ بـ «جذور السينما» وتنتهي بـ «ثورة التكنولوجيا في عالم الرسوم المتحركة» و«السينما والحداثة». وتناقش المقالات أيضا «الصخب والعنف» و«فن التعبير عن المهانة في السينما»، و«السينما والكتابة»، و«السينما في شرق أوروبا» بعد انهيار الاتحاد السوفييتي. كما نحاور في هذا العدد أيضا عددا من أهم صناع السينما من خلال «حوار مع أندريه فايدا»، و«حوارات أفريقية»، و«منطق الاغتراب في سينما أنطونيوني»، كما نرسم صورة لساحرة السينما جريتا جاربو في «بورتريه لامرأة مجهولة».

وإلى جانب عرض أحدث ما أخرجته المطابع من كتب حول السينما، نقدم إلى المثقفين عامة، والمهتمين بالسينما خاصة، ببليوغرافيا السينما. وهي تتكون من جزءين، الجزء الأول عبارة عن كرونولوجيا للسينما (موجز تاريخ السينما) تتضمن ثبتا بأهم الأحداث السينمائية في سائر بلدان العالم بدءا من عام ١٨٧٣. والجزء الثاني عبارة عن ثبت بأسماء الفائزين بأهم جوائز السينما العالمية (الأوسكار - الأكاديمية البريطانية - كان - برلين - فينيسيا - جائزة السينما الأوروبية).

ولا أجد أجمل ما أختتم به هذه الكلمة من عبارات فرانسوا تروفو: «أن تصنع فيلما هو أن تحس الحياة، أن تعيد ترتيبها لكي تناسبك، أن تطيل في عمر ألعاب الطفولة، أن تبني شيئا يبدو للحظة كدمية جديدة، أو كمزهرية ينسق فيها المرء الأفكار التي تتراءى له في الصباح».

رئيس التحرير



جذور السينما قبل الأخوين لوميير

ترجمة: إبراهيم قنديل

العنوان الأصلي للمقال:
الفصل الأول من كتاب ديفيد روبنسون - تاريخ السينما العالمية:
World Cinema 1895 - 1980 والصادر عن دار نشر Eyre Methuen - London, .

مراجعة: هيئة التحرير

من السهل أن تحدد بداية تاريخ السينما بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1895 ـ ليلة السبت قارسة البرودة تلك التي قدم فيها الأخوان لوميير ـ من أبناء مدينة ليون ـ العرض السينمائي الأول لجهازهما المعروف بالسينما توغراف أمام جمهور بمقابل مادي، في 14 شارع كابوسين بباريس. حيث كانا قد استأجرا لهذا الغرض الطابق الأرضي أسفل «جراند كافيه» هذا المقهى المتألق بزخارفه الجصية البيضاء والمذهبة. وكان هذا الطابق الأرضي قد استخدم من قبل ديوانا أو قاعة استقبال باسم «الصالون الهندي»، غير أنه لم يكن يلاقي إقبالا كبيرا، مما سهّل على الأخوين لوميير استئجاره وتجهيزه بمائة مقعد من مقاعد المقاهي وتقديم عرضهما، الذي كان في حدود عشرين دقيقة مقابل فرنك من كل مشاهد.

مفيد لا شك أن يكون لدينا مثل هذا التاريخ لنحتفل به أو نحيي ذكراه، ولكنه تاريخ مضلل، فالسينما ليست اختراعا بقدر ماهي حالة تطور معقد. إن السينما تنطوي على عنصر جمالي وتقني واقتصادي بالإضافة إلى عنصر الجمهور، وهذه العناصر الأربعة سوف تحدد دائما الصورة التي تظهر على الشاشة في أي زمان ومكان. والعناصر، الجمالي والتقني والاقتصادي والجمهور، التي أنتجت في 1895 الصورة المتحركة كما نعرفها الآن، والتي شكلت السنوات الأولى من عمر هذا الوسيط الفني، كان لها أصول قديمة.. قبل الأخوين لوميير والصالون الهندي بكثير.

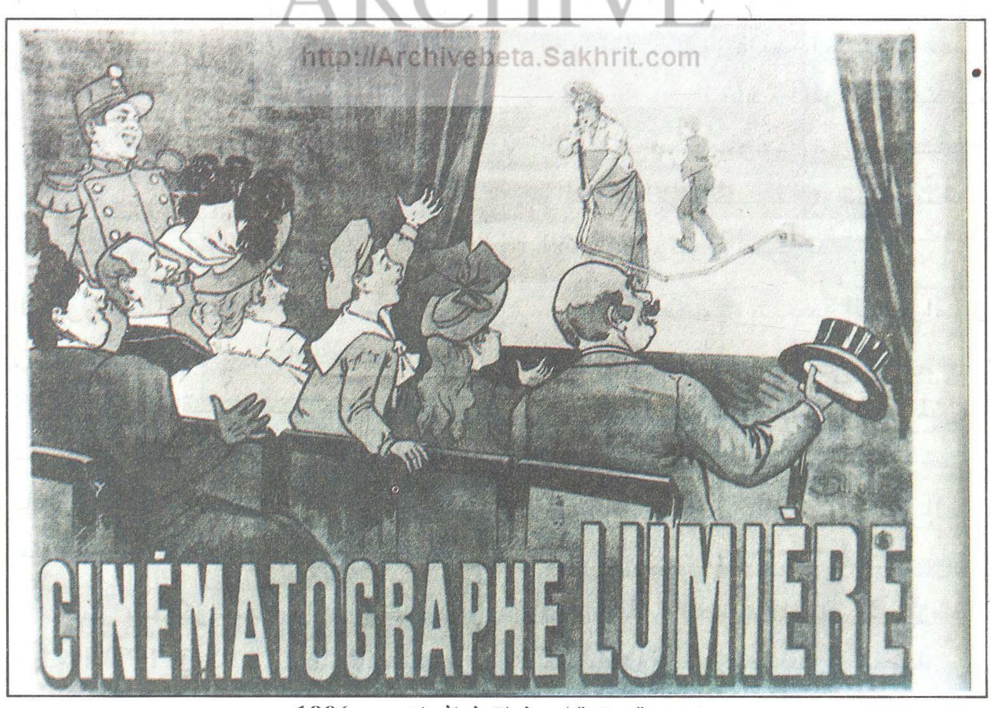
منذ الربع الأخير من القرن الثامن عشر كان الجمهور الأوروبي (ومن ثم الأمريكي) قد بدأ يتعرف خبرات المشاهدة البصرية على نحو مضطرد. وكانت معرفة رجل الشارع بالرسم والتصوير قد ازدادت ثراء بحلول الطباعة الرخيصة. فبظهور أول جريدة أسبوعية مصورة كلها في إنجلترا 1842، «ذي إلوستراتيد لندن نيوز»، صار الناس أقدر على معرفة العالم من حولهم من خلال الصور.

لقد ازدهرت وسائل التسلية البصرية، التي كانت تزداد إتقانا يوما بعد يوم، ازدهارا واضحا خلال القرن السابق على ظهور الصورة المتحركة السينمائية. خيال الظل،

والذي غزا الغرب قادما من الشرق مرات عديدة مجهضة أو منقوصة فيما مضى، صار موضة في سبعينيات القرن الثامن عشر حين أحضر شخص يدعى أمبرويز أو أمبروجيو عرضه إلى لندن، وفي الثمانينيات عندما نظم جوته مسرحا لخيال الظل في تريفورت وافتتح دومينيك سيرافين في باريس سنة 1784 ما صار فيما بعد أشهر عروض خيال الظل الفرنسية.

ولقد كان لسيرافين، الذي واصل مسرحه الازدهار حتى 1870 ـ بعد سبعين عاما من موته ـ عدد لا يحصى من المقلدين والمنافسين، وعلى امتداد القرن كان عارضو خيال الظل الجائلين يجوبون معظم أرجاء أوروبا بمسرحياتهم. كما بدأ هنري ريفيير، في رادولف ساليس شات نوار 1887. سلسلة مسرحيات وملاحم خيال ظل استمرت لما بعد عرض الأخوين لوميير بعام. بل جرت بعض محاولات الإحياء الفني لهذا الشكل في القرن العشرين، جاءت ذروتها في اتحاد خيال الظل والسينما في أفلام السلويت للوت رينيجر.

أنتج المزاج العقلاني للربع الأخير



صورة مبكرة لسينماتوغراف لوميير، 1896

من القرن الثامن عشر نزوعا إلى العروض المرئية بجميع أنواعها، والتي شاع منها جماهيريا على نحو غير عادي الصور الزيتية ذات المحتوى الدرامي. ففنان مثل بنيامين ويست، على سبيل المثال، كانت لوحاته تقدم دائما بصفتها عرضاجماهيريا تقريبا. وشهدت ثمانينيات القرن الثامن عشر محاولتين مهمتين لإضافة خواص مشهدية إلى الطبيعة الساكنة ثنائية الأبعاد للتصوير الزيتي. فقد قدم مصور بورتريه في أدنبره، هو روبرت باركر، فكرة إحاطة المتفرج بصورة زيتية اسطوانية عملاقة وإسقاط ضوء عليها لتعزيز الإيهام بالواقع الحقيقي. وسرعان ما انتشر ولع جنوني في جميع العواصم الأوروبية بهذه «البانورامات» كما سمي اختراع باركر الذي سجلت براءته في 1787. وهكذا واصلت البانوراما الازدهار حتى ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر، بل وحتى وقت قريب، حيث تم في موسكو سنة 1960 إعادة إنشاء بانوراما قديمة عمرها خمسون عاما تصور معركة بورودينو.

وقبل باركر بسنوات، وتحديدا سنة 1781 في لندن، قام المصور ومصمم المناظر الألزاسي فيليب دي لوثر بورغ بافتتاح الأيدوفيوزيكن Eidophusikon، وهي وسيلة تسلية بصرية يتم فيها تكوين صورة زيتية، على غرار المناظر المسرحية، من عناصر ذات ثلاثة أبعاد، تعزز مؤثرات ضوئية بسيطة رومانسية ثم جرى تنفيذ أفكار دي لوثر بورغ على يد لويس ـ جاك ماندي داجير (1789 ـ 1851) الذي افتتح مع كلود ـ ماري باوتون أول ديوراما Diorama له في باريس في يوليو 1822، والثانية في ريجانس بارك بلندن في سبتمبر 1823. وكانت الديوراما تقوم على إضاءة صورة بها أجزاء شبه شفافة من الخلف بطريقة شديدة التعقيد بمجموعة من المصابيح والغوالق لإحداث تأثير بتغيير الإضاءة وتبدل المشاهد.

وقد انعكست شعبية الديوراما في إنتاج أجهزة مصغرة منها على هيئة صندوق الدنيا للاستعمال المنزلي. فالقرن التاسع عشر أظهر ميلا كبيرا لدى الناس إلى صندوق الدنيا بجميع أنواعه، وكما سنرى فإن أولى أفلام الصور المتحركة عرضت من خلال جهاز صندوق الدنيا.

من بين جميع وسائل التسلية البصرية كان الفانوس السحري هو الأكثر شعبية، والحق أنه مع الفانوس السحري تبدأ تقنية السينما بالمعنى الضيق للكلمة. تقوم نظرية عمل الفانوس السحري على مبدأ أن الجسم المضاء إضاءة قوية وهو موضوع أمام عدسة شيئية أو مكبرة تنعكس صورته مقلوبة، على شاشة في حجرة مظلمة، وتكون هذه الصورة مكبرة وفقا للمسافات النسبية بين الجسم والعدسة والشاشة والعدسة. ولا يزال هذا المبدأ معمولا به في جهاز العرض السينمائي: فأفضل أجهزة العرض لا يزال، من حيث المبدأ، فانوسا سحريا، بينما شريط الفيلم وآليات تحريكه بديل أكثر تعقيدا من شريحة الفانوس القديمة البسيطة.

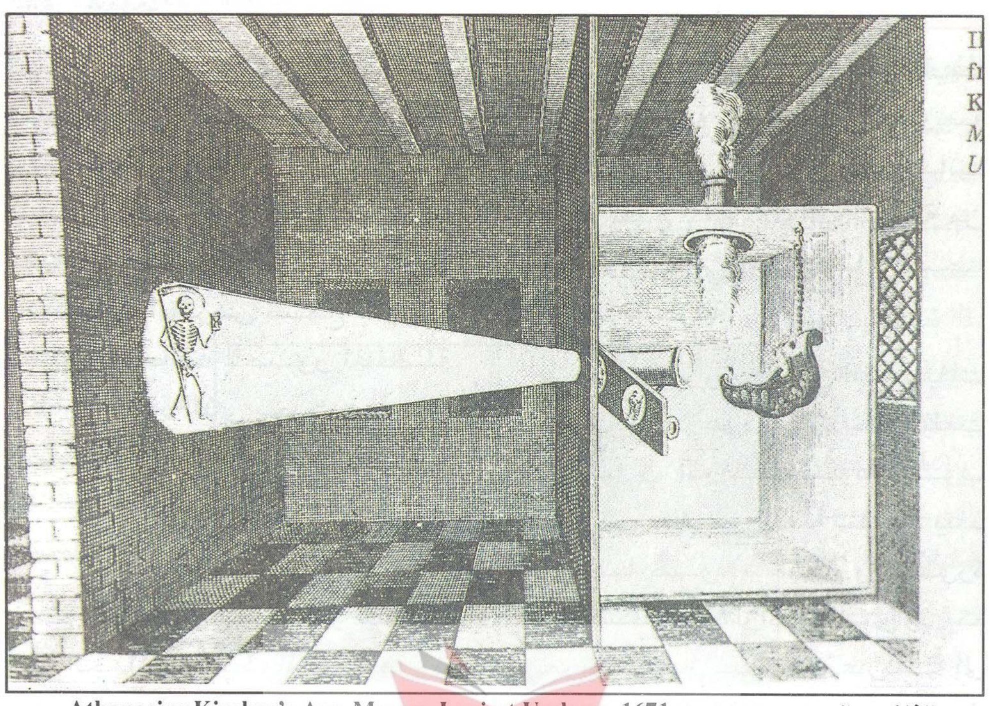
خطة بانوراما روبرت باركر لمعركة واترلو، 1815

لقد عرف الفانوس السحري منذ القرن السابع عشر، على أقل تقدير، وكان العارضون الجائلون يطوفون به عبر أوروبا من قرية إلى قرية. كانت عروضه الأولى قطعا محدودة الإمكانات، شرائح زجاجية بدائية مطلية بألوان معتمة تضاء إضاءة واهنة باستخدام

الشموع، غير أنه مع استحداث وسائل إضاءة أفضل وطرائق أكثر ملاءمة لعمل الشرائح نال الفانوس السحري مكانته وشهرته في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من شعبيته في ألمانيا وفرنسا بشكل خاص، بلغ الفانوس السحري ذروته في إنجلترا.. فالفوانيس الفخمة من النحاس البراق وخشب الماهوجني المصقول التي ابتكرها صناع البصريات الإنجليز لم يكن لها مثيل في أي مكان آخر. وبوساطة أنوار أكسيد الكالسيوم القوية كان بمقدورها أن تقدم صورة رائقة ممتازة في عروض قاعة ألبرت. وكانت هذه الفوانيس في أغلب الأحيان مجهزة بثلاث أو أربع عدسات ولمبات لإحداث تأثيرات متقنة بالاختفاء التدريجي للمشاهد أو مزجها. فبهذه الطريقة كان يمكن لمشغل الفانوس الإيحاء بتبدل المشاهد بكفاءة أكثر ومجهود أقل مما كان يفعله داجير بكل تجهيزات الديوراما. وقد بلغ ذلك أوجه في الفترة بين 1870 و1900 حيث طبعت أعداد لا تحصى من النشرات والكتيبات عن فن استخدام الفانوس السحري.

غير أن عارضي الفانوس السحري،ومنذ البداية، لم يكونوا قانعين بالصورة الثابتة، وكانت هنالك طوال الوقت محاولات مستمرة لتحريك هذه الخيالات على الشاشة. من أكثر هذه المحاولات إتقانا كانت تلك التي قام بها العارض البلجيكي إيتين روبرتسون في باريس في تسعينيات القرن الثامن عشر ومن بعده فليبستال في لندن في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر. وكان جهازهما المفضل هو الفانتسماغوريا Phan-tasmagoria، وهو جهاز لتحريك الفانوس مقتربا إلى شاشة العرض أو مبتعدا عنها مع تثبيت البؤرة آليا، مما كان يحدث تكبيرا وتصغيرا للصورة على الشاشة بشكل دراماتيكي مناسب لطابع الإثارة القوطية لعروضهما. ثم قام واحد من تلاميذ فليبستال، هو هنري لانجدن شيلد، بتطوير التأثيرات التي يمكن الحصول عليها من عرض صورتين متمازجتين أو مركبتين. وكان طبيعيا لاحقا أن تعد الفانتسماغوريا ومناظر شيلد المتمازجة مؤشرات في اتجاه تقنية السينما.

على مدار القرن، كان هنالك قدر كبير من الإبداع للحصول على



الفانوس السحري رسم من Athanasius Kircher's Ars, Magna Luciset Umbrae, 1671

إحساس بالحركة عن طريق استخدام شرائح فوانيس ميكانيكية، كان بمقدورها، من خلال أذرعة تحريك وسقاطات مسننة وعدد من الشرائح الزجاجية المنزلقة، أن تعطي انطباعا بالرسوم المتحركة. ومن ستينيات القرن التاسع عشر قام الفانوسيون بمحاولات متعددة للوصول إلى هذه التأثيرات بأسلوب أكثر إحكاما. وكانت ظاهرة «بقاء الصورة»، والتي تعد المبدأ الفيزيائي الأساسي الذي تقوم عليه السينما، معروفة بالفعل منذ وقت طويل. حيث عرف أن شبكية العين تحتفظ بصورة الجسم الذي تراه لجزء من الثانية بعد اختفائه. وهكذا، على سبيل المثال (وكما يعرف الأطفال جميعهم) فإن شعلة تحرك دائريا بسرعة في الظلام ستبدو للرائي كما لو كانت دائرة متصلة من الضوء. وقد كانت الظاهرة موضوع أبحاث علمية للفيزيائيين البريطانيين بيتر مارك روجيه وفاراداي والبلجيكي جوزيف بلاتو والنمساوي سايمون ستامفر. كما اخترع العديد من لعب الأطفال التي توضح هذا المبدأ العلمي. بل إن بلاتو وستامفر ابتكر كل منهما، بمفرده، فكرة قرص

ترسم على حافته سلسلة رسومات تمثل المراحل المتعاقبة لفعل محدد ما ـ بما يشبه الرسوم المتحركة. بحيث يدور القرص على محور وتتم مشاهدة الصور في مرآة عبر فتحات على محيط القرص تسمح برؤية لحظية وساكنة للصور المنفصلة. وكان التأثير الذي يحدث هو دمج هذه الصور المنفصلة بتحريك القرص لخلق انطباع بحركة متصلة.

ثم جاء شكل آخر أكثر ملاءمة لهذا الجهاز البسيط، ابتكره هورنر في1834، هو الزويتروب Zoetrope. في هذا الجهاز كانت الصور ترتب على شريط أو حزام داخل اسطوانة، ومع دوران الاسطوانة بسرعة تتم مشاهدة الصور عبر فتحات طولية مشقوقة بالنصف الأعلى للاسطوانة في مواجهة كل صورة. وأصبح الزويتروب لعبة لها شعبية بعد 1860، غير أن المبدأ الذي يقوم عليه عمله تطور تطورا كبيرا على يد إميل راينو (1844 ــ 1914) في جهازه العبقري البراكسينوسكوب Prax-inoscope في 1876. فبدلا من الفتحات التي لم تكن تسمح سوى بقدر ضئيل من ضوء الصورة إلى العين، استخدم راينو اسطوانة مضلعة من المرايا تنعكس عليها الصور المرتبة على اسطوانة خارجية أخرى، وعند دوران الجهاز كانت المرايا تقدم للعين متوالية سريعة من الصور تعطي إحساسا واضحا ورائقا بالحركة.

وواصل راينو إدخال التحسينات والتعديلات على جهازه حتى بلغت ذروتها في البراكسينوسكوب العارض. فالصورة هنا شفافة، ينفذ خلالها ضوء شديد، والصورة المنعكسة من المرايا الدوارة يتم تمريرها عبر عدسات عارضة إلى شاشة. وفي 1892 قدم راينو في باريس عرضا متقنا أسماه إيمائيات مضيئة، حيث وصل عن طريق عرض شريط متواصل من الصور إلى مرحلة أقرب إلى السينما. فقد انعكست على الشاشة اسكتشات صغيرة تمثل أشخاصا متحركين بطريقة لم تعد مقيدة بفواصل تقسيم الفعل الواحد إلى مراحل. مع الإيمائيات المضيئة كانت السينما قد أزفت. فلم يعد ناقصا سوى عنصر واحد فحسب. فراينود، شأنه شأن صانع أفلام الرسوم المتحركة الحديث، كان عليه أن يرسم صوره كادرا كادرا. والفيلم بالمعنى الضيق للكلمة لابد له من التصوير

الفوتوغرافي.

ترتبط أصول الكاميرا الفوتوغرافية ارتباطا واضحا بأصول الفانوس السحري. ففي الفانوس السحري يُضاء جسم داخل صندوق ويعرض بانكسار الضوء على شاشة في غرفة مظلمة (خارج) الصندوق. وفي «الكاميرا المظلمة»، كما وضعت لأول مرة، يُضاء منظر إضاءة قوية ويعرض بانكسار الضوء على شاشة (داخل) صندوق مظلم أو غرفة مظلمة. وقد استفاد الفنانون كثيرا، خلال القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، من «الكاميرا المظلمة» باستخدامها لعرض منظر ما مصغرا على شاشة ليقوموا هم بتحديد خطوطه الخارجية بالقلم الرصاص. وكان من الطبيعي أن يبحثوا عن وسيلة لتثبيت الصورة المعروضة ميكانيكيا أو كيميائيا، للتخلص من عناء تحديد خطوطها يدويا. وانشغل عدد من الكيميائيين بهذه المشكلة، من بينهم الإنجليزي توماس ويدجوود، ولكن جوزيف نييبس (1765 - 1833) كان على ما يبدو أول من نجح في تثبيت صورة على سطح محسس، في 1826. وكان نييبس قد اشترك مع داجير (صاحب الديوراما)، واستمرت التجارب خلال ثلاثينيات القرن

الفانوس السحري في المنزل، 1840

التاسع عشر وحتى بعد وفاة نيييس في 1833. ولكن إتقان التصوير الفوتوغرافي، وكما هي الحال مع السينما ذاتها، كان أقرب إلى سباق لحل مشكلات معروفة منه إلى الاختراع. وفي 1839 اشترت الحكومة الفرنسية طريقة داجير للتصوير الفوتوغرافي وذلك بعد أسابيع قليلة من إعلان هنري فوكس تالبوت عن طريقة «الكالوتايب Calo Type. ومع مرور السنين خلال القرن التاسع عشر تم دمج وتطوير مزايا هاتين الطريقتين لزيادة كفاءة وسرعة وحساسية التصوير الفوتوغرافي.

في وقت مبكر يرجع إلى 1849 كان بلاتو قد اقترح استخدام طريقة داجير للتصوير مع جهاز فيناكيستيسكوب Phenakisti-scope، غير أنه لم ينجح أي من اختراعات وابتكارات ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر في التوصل إلى حل لمشكلة كيفية خلق سلسلة صور فوتوغرافية متتابعة بسرعة تسمح بعرضها كصورة كلية متحركة لحدث ما. فجهاز مثل الفازماتروب Phasmatrope الذي ابتكره هييل وعرض في فيلادلفيا 1870 كان يعتمد على صور فوتوغرافية تم الحصول عليها بطريقة مضنية حيث يصور الحدث مجزأ إلى مراحل يمثلها الموديل مرحلة مرحلة. ثم جاء حل المشكلة في النهاية على يد عدد من العلماء والمصورين ممن لم يكن لهم أدنى اهتمام بتخليق الصور بتتابع يعطي إحساسا بالحركة، بل كانوا ببساطة يبحثون عن وسيلة لتحليل الحركة.

كان إدوارد مايبريدج (1830 ـ 1904) إنجليزيا هاجر إلى الولايات المتحدة في خمسينيات القرن، وبدّل هناك اسمه الأصلي الأقرب إلى المألوف، إدوارد جيمس ماجردج، واستقر به المقام مصورا فوتوغرافيا. وفي 1873 طلب منه حاكم كاليفورنيا عمل بعض صور فوتوغرافية لحظية لواحد من أحب خيول السباق لديه. ورغم ما كان يعانيه مايبريدج من اضطراب في العمل، نظرا لاتهامه وقتها بقتل عشيق زوجته، فإنه واصل مهمته بسلسلة طويلة من التجارب. حتى توصل قبيل 1877 إلى حل، عن طريق وضع مجموعة مترابطة من الكاميرات على طول مسار الحصان بحيث يتم تحرير غوالقها واحدا بعد الآخر مع مرور الحصان أمام كل كاميرا ووطئه حبلا على الأرض

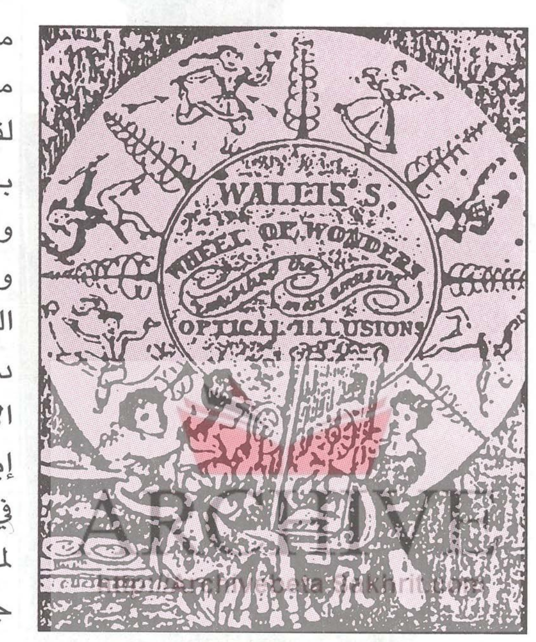
متصلا بالغالق. كان هدف مايبريدج المبدئي هو الحصول على صور لحظية منفردة، أما كونها متتابعة سريعة فقد جاء عرضا. وخلال السنوات القليلة التي تلت قام مايبريدج بإنتاج ونشر سلاسل صور فوتوغرافية عديدة لجميع أشكال الحركة لدى الحيوان والإنسان. ثم قام في بداية الثمانينيات بخطوة أخرى لإعادة تخليق تحليله للحركة، وذلك بعرض المقاطع الحركية القصيرة التي سجلها مستخدما فيناكيستيسكوب عارض أسماه الزوأوبركسيسكوب Zoo-praxiscope(*).

ومن خلال رحلاته إلى أوروبا، حيث كان يُستقبل استقبال النجوم والمشاهير، التقى مايبريدج بإيتيين ماري (1830 ـ 1904) الذي كان على اتصال به من خلال الرسائل لسنوات سابقة. وكان إيتيين، بصفته باحثا فسيولوجيا، مهتما بالتسجيل الفوتوغرافي للكثير من أنماط السلوك الحيواني، وكان ثمة مشاكل بعينها لا يجد لها حلا. فهو، على سبيل المثال، كي يسجل حركات طائر بيانيا أثناء الطيران كان قد ابتكر جهازا دقيقا نجح بالفعل في تسجيل حركات الطائر ولكنه في الوقت نفسه كان

فانوس سحري ثلاثي من انجلترا، 1890

* كانت الصور المعروضة لا تزال غير فوتوغرافية بالمعنى الصحيح: فمايبريدج كان عليه أن يعيد رسمها على الأقراص الزجاجية المستخدمة كشرائح للعرض، وذلك بنسخها يدويا من الأصول الفوتوغرافية.

يعيقه ويحد من حركته الطبيعية. وطرح ماري المشكلة على مايبريدج، غير أن الصور الفوتوغرافية للطيور أثناء الطيران التي أحضرها مايبريدج معه إلى باريس في 1881 لم تكن مرضية أبدا لما يريده ماري. إلا أن ماري، عقب ذلك مباشرة، استطاع الاستفادة من تجربة للعالم الفلكي جانسن الذي كان قد ابتكر «المسدس الفوتوغرافي» في 1874، وهي كاميرا كان الغرض منها تسجيل مسار كوكب الزهرة بأخذ سلسلة لقطات متتابعة على لوح واحد، حيث يدور اللوح لتتكشف مساحة صغيرة محددة من سطحه المحسس مع كل مرة ينفتح فيها الغالق. وهكذا استحدث ماري، مابين 1881 و1882، ووفقا لمبادىء مشابهة «الغدارة الفوتوغرافية Fusil Photographique». وكان هذا الجهاز قادرا على التقاط اثنتي عشرة صورة لحظية متتابعة في الثانية الواحدة. ثم راح ماري بعد هذا يتابع لسنوات خطا بحثيا آخر، مسجلا أجساما متحركة بتركيب لقطات عدة فوق بعضها على لوح واحد ثابت. وبظهور الفيلم الشريط الذي دفعت به إلى الأسواق شركة إيستمان كوداك في 1888 تيسر لماري أن يبتكر جهاز الكرونو فوتوغراف Chrono Photographe، وهو كاميرا بمقدورها التقاط سلسلة طويلة من الصور المتعاقبة على شريط فيلم متصل. وفي 1892 اقترح ماري عمل جهاز عرض لإعادة تخليق الحركات التي حللها بالطريقة السابقة. غير أنه قبيل هذا الوقت كان هنالك عدد كبير من المخترعين، أغنياء وفقراء وعلماء



صورة تبين جهاز الفيناكيستيسكوب وطريقة تشغيله، 1833



The Zoetrope, c. 1860.

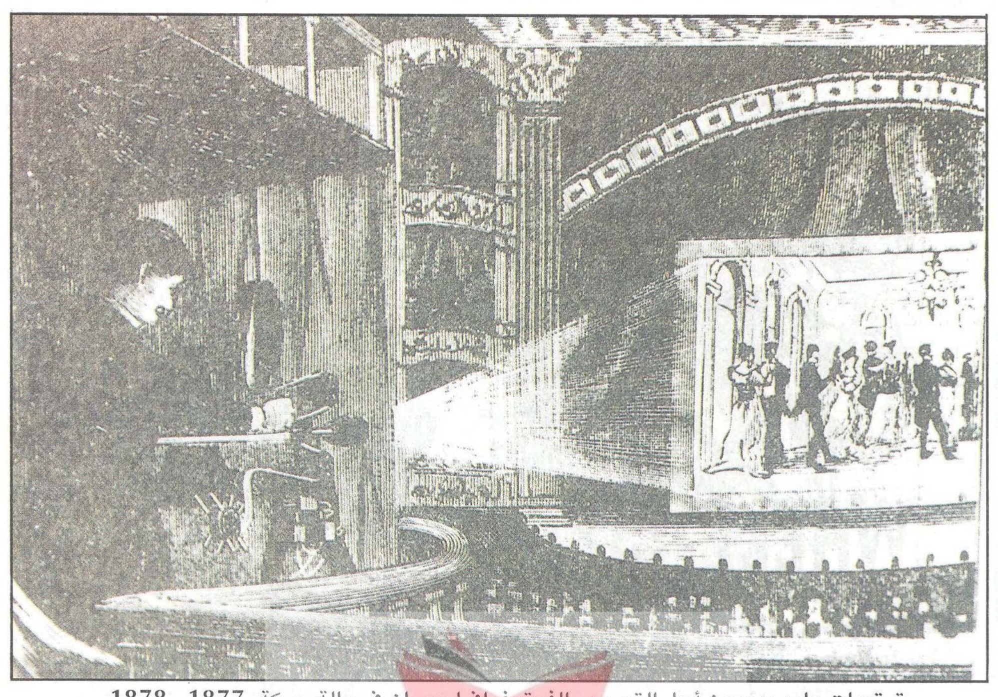
براكسينوسكوب إميل راينو، 1876

الزويتروب، 1860

وهواة، حالمين وواقعيين، قد تنبأ بإمكان وجود كاميرا يمكنها التقاط صور تفصيلية تحليلية وجهاز عرض يعيد تشكيل الحركة المصورة على الشاشة. من بين هؤلاء كان هناك مساعد ماري نفسه جورج ديميني، وفي إنجلترا وليم جرين والفرنسي المولد لويس ليبرنس الذي كان قد أوشك على حل المشكلات الجوهرية لهذا الموضوع حين اختفى على نحو غامض في 1890.

في 1888 التقى توماس إديسون (1847 ـ 1931) بمايبريدج الذي أوحى جهازه الزوأوبراكسيسكوب لإديسون بفكرة ماكينة لتسجيل وإعادة إنتاج الصور كما يفعل جهازه المعروف بالفونوغراف مع الصوت. وعلى الفور كلف إديسون رئيس معمله الإنجليزي المولد ديكنسون مهمة تطوير هذه الفكرة، وأصدر التحذير الرسمي الأول، ضمن سلسلة طويلة من التحذيرات، بهدف حماية الأبحاث التجريبية الجارية بمؤسسته في ويست أورانج ـ نيوجيرسي.

وأثناء معرض باريس الدولي 1889 التقى إديسون بماري، ويبدو أنه استمد منه فكرة استخدام



ترتيبات مايبريدج من أجل التصوير الفوتوغرافي لحصان في حالة حركة، 1877 ـ 1878

الفيلم الشريط. وفي تحذيره الرسمي الرابع في نوفمبر 1889 ظهرت لأول مرة فكرة تخريم الفيلم لضمان دقة تسجيل الصورة كادرا بكادر. (وكانت هذه مشكلة طالما أعاقت ماري وديميني). وقبيل خريف 1890 نجح ديكنسون في التقاط مجموعات من الصور سريعة التعاقب (حتى 40 كادرا في الثانية) باستخدام جهاز الكاينتوغراف Ki-netograph، الذي سجل إديسون براءة اختراعه في يوليو 1891، وهو عبارة عن جهاز صندوق دنيا لمشاهدة صور الكاينتوسكوب متحركة.

من هذه النقطة يؤرخ لبدء إنتاج (وليس عرض) أفلام الرسوم المتحركة. كما تم في فبراير 1893 بناء استوديو غريب الشكل في أراضي معمل إديسون. وكان هذا الاستوديو، الذي عرف باسم Black Maria، عبارة عن كوخ من الورق المقطرن بسقف يفتح لدخول الشمس، وهو مركب على محور يسمح بدورانه ليمكنه الاستفادة من ضوء الشمس في أي وقت من النهار. وبالداخل نصبت في طرف كاميرا كاينتوغراف ثقيلة وفي الطرف



ماكينة لتشغيل «إيماءات» راينو «المضيئة»، 1892

المقابل كانت مجموعة من الموسيقيين وفناني السيرك تؤدي مقتطفات مختصرة من عروضها. وهكذا كان فنانو سيرك بافللو بيل ضمن أوائل النجوم في أول استوديو سينمائي في التاريخ.

وفي أغسطس 1894 تأسست شركة كاينتوسكوب كومباني على يد راف وجامون لاستثمار هذه الأعجوبة الجديدة نيابة عن معامل إديسون، غير أنه قبل هذا التاريخ، وتحديدا في أبريل 1894، كان قد تم في برودواي افتتاح أولى قاعات الكاينتوسكوب التي توالت بكثرة فيما بعد. وكان أوائل جمهور الفيلم هم رواد الملاهي وأماكن التسلية الرخيصة (ذات البنس الواحد) - بداية في مدن الولايات المتحدة الأمريكية ثم في أوروبا بعد فترة وجيزة — حيث كان هؤلاء الزبائن يضعون العملات المعدنية الصغيرة بجهاز صندوق الدنيا ليحدقوا عبر فتحات عدساته لمشاهدة أفلام لم يكن الواحد منها يستغرق أكثر من أربعين أو خمسين ثانية.

لقد كان المال دائما، وبشكل جوهري، هو أقوى الدوافع أثرا في تطوير السينما. فحماس الجمهور

الذي اقترن برنين العملات المعدنية قبل أي شيء آخر، أعطى القوة الدافعة للمرحلة الأخيرة في السباق لإنتاج جهاز يمكنه عرض صورة متحركة. كانت إيرادات الكاينتوسكوبات محددة نظرا لحقيقة أنه لا يمكن لأكثر من مشاهد واحد استخدام الكاينتوسكوب في وقت واحد. وجرت محاولة لحل هذه المشكلة عن طريق الفوتوزوتروب Photozotrope الذي ابتكره هنري جولي، حيث كانت الماكينة تحتوي على أربع فتحات للمشاهدة وتعرض فيلمين، غير أن الحل الحقيقي، وبوضوح تام، كان هو العرض بجهاز عرض.

من الناحية الفنية، وكما رأينا، فإن الأخوين لوميير هما من فاز في هذا السباق للوصول إلى طريقة لدمج مبدأ عمل الكاينتوسكوب مع الفانوس السحري القديم. ولعلها مسألة حظ، ربما، أنهما كانا يتمتعان ببعض المزايا مقارنة بالكثير من منافسيهما، نظرا لكونهما رجال صناعة أثرياء ولديهما المصادر الاقتصادية اللازمة لتطوير وحماية واستثمار اكتشافاتهما. وكان لويس لوميير (1864 ـ 1948) وأوجست لوميير (1862 ـ 1954) قد انخرطا في العمل بمصنع أبيهما الفوتوغرافي في ليون في 1882، حيث كان الأول في الثامنة عشرة والثاني في العشرين، واستطاعا تعديل الموقف المالي المتداعي لشركتهما من خلال نجاحهما في تصنيع الألواح الفوتوغرافية.

وبحثا عن طريق لمزيد من التوسع، يقال إن أباهما أنطوان لوميير اقترح القيام بتصنيع أفلام الكاينتوسكوب إديسون. ثم بدأ الأخوان في محاولة ابتكار كاميرا، وقبل فبراير 1895 تمكنا من تسجيل براءة اختراع جهاز يقوم بتصوير الأفلام وعرضها على السواء. وفي مارس سجلا تطويرا إضافيا على الجهاز، الذي عرف باسم السينماتوغراف Cinématographe وكان عبارة عن ماكينة دقيقة الصنع من الماهوجني والنحاس. لا تزال إلى الآن معجزة في الإتقان والجمال.

خلال بقية عام 1895 انشغل الأخوان لوميير في تقديم عروض دعائية مدروسة بعناية لجمعيات التصوير الفوتوغرافي. كما قاما بتصوير أعضاء الجمعية الفرنسية للتصوير

الفوتوغرافي أثناء اجتماعهم في شهر يونيو. وفي أكتوبر قرر الأخوان أنه قد آن الأوان لاستثمار اكتشافهما في عروض عامة. وأجريا مفاوضات مع Grévin Museé ومع - The Folies Bergers غير أنها لم تصل إلى شيء، كما تقدما بعرض لاستئجار غرفة فوق مسرح روبرت هاودن - الذي سرعان ماسيلعب دورا بارزا في تطور السينما ـــ ولم يثمر هو الآخر. وأخيرا استقر الأخوان لوميير على قاعة الصالون الهندي Salon Indien، وفي 28 ديسمبر 1895 قدم أول عرض سينمائي في التاريخ. الحدث، من الناحية العملية، مر دون أن يلاحظ. فالصحفيون الذين تمت دعوتهم إلى العرض كان لديهم جميعا أشياء أفضل يقضونها ليلة السبت هذه، وهكذا لم ترد إشارة بجرائد باريس في الصباح التالي لهذا العرض. بل الواقع أن بلدية باريس حين أرادت في 1924 تخليد هذه الذكرى بوضع لوحة تذكارية مكان مبنى الجراند كافيه، الذي كان قد اختفى قبل عام، لم يستطع أحد أن يتذكر بدقة تاريخ عرض الأخوين لوميير. ولكن جمهور 1895، من الناحية الأخرى، لم يتردد كثيرا في الإقبال على هذه البدعة، ففي يناير كانت هنالك طوابير من راغبي مشاهدة تلك العروض، ذات الدقائق العشرين، أمام قاعة الصالون الهندي.



سينماتوغراف لوميير أثناء تشغيله، 1895

وفي غضون أسابيع من عرض الأخوين لوميير نجح المخترعان

الإنجليزيان بيرت أكريس (1854 ـ 1918) وروبرت وليم بول (1870 ــ 1943) في تقديم عروض سينمائية. كان بول صانع أجهزة علمية، وفي 1894 اتصل به يونانيان وطلبا منه أن يقلد لهما كاينماتوغراف إديسون. وسرعان ما راح بول ينتج أعدادا كبيرة من هذه الماكينات المزيفة لحسابه الخاص، وعندما رد إديسون على هذا رافضا بيع أفلام التصوير لغير أصحاب ماكيناته الأصلية شرع بول في صناعة كاميرا بالتعاون مع أكريس. وفي مايو 1895 سجلا براءة اختراع كاميرا وبدآ تصوير أفلام بالفعل. وقبيل انتهاء السنة نفسها كانا يعرضان هذه الأفلام، وبدأ تقديم عروض منتظمة ضمن برنامج قاعة الهمبرا الموسيقية بعد أسبوعين فقط من دخول السينما توغراف إلى الإمبراطورية على يد مندوب لوميير، فنان الخدع البصرية السابق فيليسين تريوي.

وفي ألمانيا، كان ماكس سكلادانوفسكي (1863 ـ 1939)، وهو من عائلة تخصصت لوقت طويل في عروض التسلية البصرية بمختلف أنواعها، يجرب في اتجاهات مستقلة بمفرده. وفي الحقيقة أن عرضه الجماهيري الأول بجهازه البايسكوب Bioskop في وينترجارتن ببرلين كان أسبق زمنيا من العرض الأول بالصالون الهندي. وكانت ماكينته، دقيقة الصنع، التي استخدمها تعمل بشريطي فيلم متوازيين وعدستين، ولذا يصعب اعتبارها جهاز عرض بالمعنى المفهوم.

وفي أمريكا قام توماس أرمات وسي. جنكينز بتطوير جهاز عرض، هو الفانتوسكوب Phantoscope، قادر على تقديم عروض تجريبية قبل نهاية 1895. ثم حصل إديسون على حق استغلال اختراعات أرمات وجنكينز وقدم جهاز عرض أطلق عليه فيتاسكوب إديسون. وجرت أولى العروض الجماهيرية للفيتاسكوب في قاعة كوستر وبيال الموسيقية، في الشارع الرابع والثلاثين في نيويورك، قبل أكثر من شهرين من ظهور سينما توغراف لوميير في أمريكا بقاعة بي. إف. كيث الموسيقية.

وقبل نهاية 1896 كانت السينما قد انتشرت عبر أوروبا وأمريكا من خلال توكيلات أصحاب القاعات الموسيقية والمغامرين من محترفي العروض بأراضي المعارض الكبرى.

تجــــاوز الاعتيادي

منطـــق الاغـتراب في سينما أنطونيوني

عادة ما يتسم الحديث عن الاغتراب في سينما أنطـونيـوني بالسلبية. ورغم ملاحظة بيتر بوندانيللا أن الشخصيات في أفلام أنطونيوني قد لا تكون بكل تلك السلبيـة، فإن التفسيرات المستمـدة من «فيبر» لحالة فقدان القناعـة (Disenchantment) تسود معظم القراءات لسينما أنطونيوني. وأود هنا أن أستطرد بخصـوص ملاحظـة بونـدانيللا عن طـريق تقديم إطار نظري، ثم سأحاول بعرض بعض الأمثلة من أعمال أنطـونيوني، إثبات أن الاغتراب يصور على أنه سلبيـة بشكل أدق بمعنى «التفكير في القيمـة» عند هيغل وأدورنـو. وكمثـال على السلبيـة، يصير الاغتراب، من وجهـة النظر هـذه، حـدثـاً إيجابياً يسهم بدفعة جمالية في وجه التجربة الشابة.

تأليف: كيفن مور*

ترجمة: كريم دروزة



آلان ديلون ومونيكا فيتي في لقطة من فيلم L'eclisse

العنوان الأصلي للمقال:
Antonioni : Eclipsing the Commonplace
وقد ظهر في مجلة Film Quarterly العدد Vol. 48, No. 4, Summer 1995.
مراجعة: هيئة التحرير

* كيفن مور: أستاذ مساعد مادتي الأدب والفيلم في الجامعة الأمريكية. له العديد من المقالات حول الاهتمامات الأمبريقية في الأدب والفيلم.

وبتحليل ماكس فيبر، الذي يعد الآن كلاسيكياً، للوضع الحديث يظهر الاغتراب عندما تفقد الذات قناعتها بالعالم وتنغلق على نفسها، غالبا لتفكر في علاقاتها بالعالم وبالآخرين. ومن هذا المنطلق يتضمن الاغتراب بعدا كونياً لذات تنأى بنفسها بعيدا حتى تظل ثابتة على موقفها ووفية لقناعتها وأولوياتها العاطفية رغم أنف العالم المتغير. وفي انسحابها تتأمل النفس المتزمتة (Orthodox) خيار أن تحتضن أو تتراجع عن عالم يحقق رغباتها أو ينكرها عليها. غير أن مشكلة واحدة تبرز على سطح هذا التحرك، ألا وهي أن العالم التاريخي إجمالا ما هو إلا تجسيد للرغبات الإنسانية وتحققا لها، لذا فبانسحابها من العالم التاريخي تنسحب الذات كذلك من أوجهها التاريخية. وبغض النظر عن الطريقة التي نختار أن نعي بها ذاك الانسحاب: من الذات إلى الذات، فإنه على أفضل الأحوال أمر «بارادوكسي»، أو «حامل للمفارقة» وهذه المفارقة هي عينها ما يحرك منطق الاغتراب في سينما أنطونيوني.

وعلى كل حال، فإن حس الاغتراب عند «فيبر» يفهم من قبل الناس على أنه انسحاب له دوافعه من عالم تتعذر سكناه، عالم لا يستطيع توفير المنزل المريح ولا المأوى الآمن للنفس الإنسانية. وهذا التقدير السلبي نفسه هو الذي يجسد، بطريقة موجزة، فكرة الاغتراب التي توظف أغلب الوقت في تفسيرات أعمال أنطونيوني. إن معظم النقاد يتفق على أن الاغتراب له خاصية الكائن التي تمثل المحدد الجمالي الرئيسي في تمثلاته للحياة الحديثة، رغم أن النتائج السلبية أو الانعزالية لتلك الخاصية غالبا ما يأتي ذكرها كمفتاح «ثيمة» لفض التباسات العمل. أن تعاني الاغتراب في فيلم لأنطونيوني معناه أن توضع كرهاً في عالم تغرقه الصناعة ويتكثف فيه رأس المال بشكل لا يوفر البيئة الصالحة لازدهار المشاعر.

وتبدو الصعوبة الأساسية في التطبيق الملتزم لفكرة الاغتراب السلبية تلك في استبعادها لإيماءة طوباوية كامنة فيها. فصحيح أن الانفصام وتبعاته الرئيسية، العزلة والوحدة، يرتبط بصورة وثيقة بأفلام أنطونيوني، إلا أن البحث الاكتئابي للنفس المغتربة عن عالمها المثالي الضائع لا يحكي سوى نصف القصة، والنصف الآخر هو التاريخ، أو بحث الذات التاريخي عن التأقلم مع عالم أنتجته هي بنفسها. فالاغتراب الذي ينتج عن الفشل في التحقق وعدم التواصل، عدا كونه غاية في ذاته، هو بداية عملية تعيد الذات بمثالية إلى عالم من صنعها الخاص وإلى مجتمع من آخرين يتشابهون وإياها. وقد أكد جيفري نويل سميث إمكان وجود شكل إيجابي ومتداول من هذا الاغتراب عندما كتب: في كل أفلامه [أنطونيوني] ثمة قطبان، إيجابي وسلبي وتوتر قائم بينهما. فالمجرد، «الأيديولوجيا»، يحتل القطب السلبي، والعيني أو البرهان الفعلي، الحياة الحقيقية للفيلم، يحتل القطب الإيجابي، وغالبا ما يتجاهله النقاد. وإني لأرغب في أن أولي اهتمامي هنا لتلك الأوجه المجسدة والفعلية للاغتراب والمنبوذة في آن، كي أقترح، عبر التجربة والمثال، وجود بعد إيجابي للاغتراب، وأن هذا البعد الإيجابي جدير بالتأمل في أعمال أنطونيوني تماما كنظيره السلبي الذي حاز معظم الاهتمام.

على كل، فإن الاعتقاد بهذه الإمكانية يعتمد على رؤية علاقة الذات بالمعرفة وبمعرفتها بذاتها بشكل خاص. ويشير لذلك سيمور تشاتمان عندما يذكر أن «تفضيل أنطونيوني للحيطة عن السببية يوحي بوجود معرفية ما». ورغم أنه لا يقدم تعريفا لما يمكن أن تكونه تلك «المعرفية» فسوف أقترح أنها عملية و«أمبريقية» في طابعها الأساسي وكذا مصدر «العيني والدليل الفعلي» عند نويل سميث الذي يشير إلى

«الحياة الإيجابية في الفيلم».

وعوضاً عن كونه «غير قادر على استخدام أفلامه لمناقشة وضع سياسي»، كما يقترح تشاتمان، فإن رؤية أنطونيوني الأمبريقية تشكل موقفاً سياسياً إصلاحياً يتناغم مع ما نعرفه عن اهتماماته الجمالية. ويعتبر إدراك أنطونيوني لحقيقة أن هناك عالماً في الخارج يشكل مصدراً للجدة الأصيلة بمثابة ركيزة أساسية لتلك الرؤية. ويتبع ذلك أن التغيرات في العالم التاريخي تشكل دافعا لتغيرات في الذات إذا اعتبرنا الذات تاريخية بشكل أساسي بدلا من كونها متعالية. ولما كان العالم التاريخي متغيرا بشكل ملموس، فإن الذات لابد أن تتغير أيضاً، والتغيرات المتوقعة داخل البنية العاطفية للموضوع لم يتم تسجيلها، لذا تبقى بمثابة الموضوع الملتبس لرغبة تخمينية. ويتطلب تسجيل تلك التغيرات أن يتم جمع شواهد في سلسلة من التجارب المحكومة، مسوقين بفرضية أن مثل هذه التغيرات قد حصلت فعلا. إن اكتشاف حالات وعلاقات (شواهد) عاطفية جديدة ستحول المعتاد العاطفي (حب) بالطريقة ذاتها التي تحول بها الاكتشافات العلمية البارزة المعتاد الفيزيائي. ومثل هذا التحول سيضع الذات التاريخية في العالم التاريخي مرة أخرى، وبهذا فإنه يهيىء لوضع حد لهروبها من التاريخ إلى أفكار مريحة لكنها مغرِّبة عن الذاتية التي تتخيل أولوياتها وطبائعها العاطفية بشكل خاطىء كما لو كانت مطلقة وغير متغيرة.

أثناء تصوير ثلاثية الكسوف، قال أنطونيوني هذه العبارة عن صناعة السينما وتقدم الروح الإنسانية: «ماذا فعلنا حتى الآن؟ لقد تفحصنا المشاعر بدقة، وشرحناها وحللناها بشكل كامل، هذا ما استطعنا فعله. لكننا لم نستطع اكتشاف مشاعر جديدة» وإن اكتشاف عواطف جديدة هو الذي يعين الهدف الإيجابي والطوباوي الذي لا تمثل الغربة السلبية إلا مرحلته الأولى. وإذا استعدنا في الأذهان اهتمام أنطونيوني المبكر بكتابات هيغل وماركس والموقف التقدمي أو التحولي الذي ينطوي عليه فكرهما، أو ترحيبه بالإيرميتيشيسمو الإيطالية، فن شعري يشكل الأسلوب فيه مقاومة لامتثال فاشيستي، أو في ثيمة «مكروني»، سيناريو غير مصور حيث حرية مطلقة تعطى للذات، والتحول الاجتماعي يتم تحقيقه عند الحد اللاقانوني لمناطق نفوذ منهارة شخصيا وسياسيا، عندها فإن مدى صلة توقعاته بما يخص عواطف جديدة، لن تكون مستغربة أو غريبة على طريقة تفكيره. في كل الاهتمامات السابقة، الموضوع المشترك هو تقدم الذات (الروح) خارج الماضي وإلى الحاضر، باحثة عن اتفاقات جديدة أو علاقات (تماثلات شخصية وتعاطفات) مع عالم متغير على الدوام. أفلام أنطونيوني، بدءاً بـ Nettezza Urbana عام 1948 إلى فيلمه الروائي الطويل Identificazione di una donna عام 1982، تستكشف الامكانات المختلفة لتمثيل الاختلاف التاريخي (الاغتراب) الذي يظهر على الحدود الانطباعية وغير المحددة للمحاكاة حيث الإيحاءات النوعية عن الذات ضعيفة وتخضع للتجاوز. وفي هذا الشأن، نستطيع أن نفهم الكلمات الختامية لـ Identificazione على أنها ترفع شعار البحث الأمبريقي بشريعته الكاملة ممثلا في طرق متعددة: «ماذا بعد؟ ماذا سيأتي؟»

إن هذا البحث عن الذي سيأتي بعد يشكل حافزاً لتجارب أنطونيوني السينمائية. والفرضية التي تنظم هذا البحث هي: «الذات تاريخية بشكل أساسي ولذا فهي تتعرض لتأثيرات التحول التاريخي، ونتجت عنها تغيرات في تكويننا العاطفي لم ترصد. غدنا العاطفي هو هنا اليوم، ولا يعكر ظهوره سوى مفاهيم اليوم

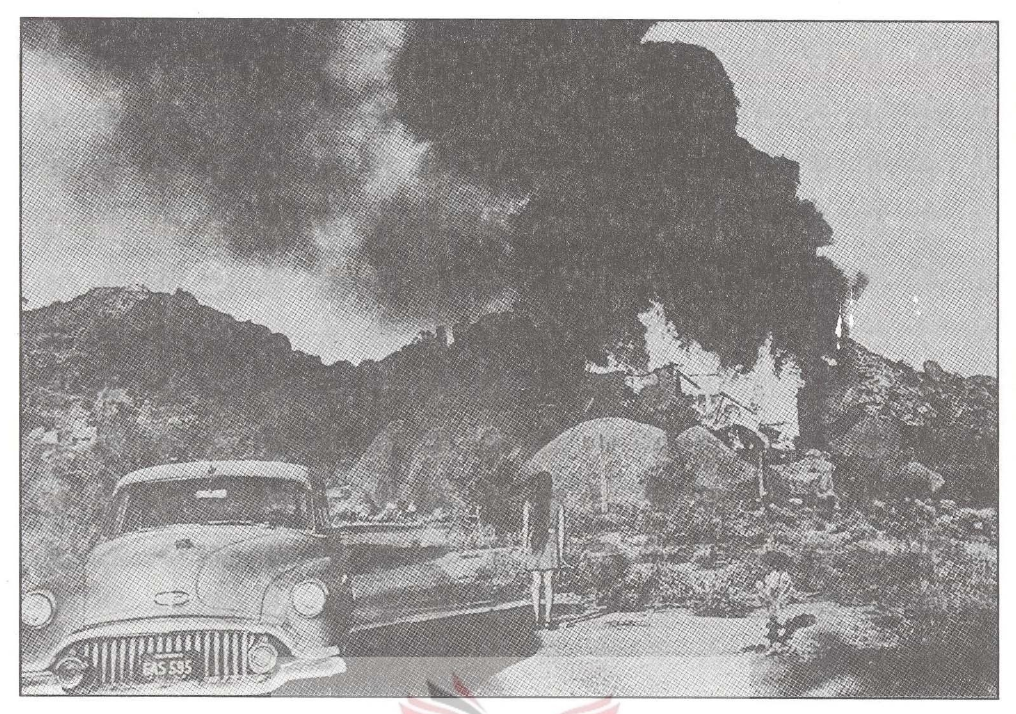
التفسيرية. الكاميرا هي المجهر الذي يستخدمه أنطونيوني ليكتشف حركات الروح المختبئة أو تعديلاتها. كمخرج ومسجل، فإنه يسعى لرصد هذه الفروقات العاطفية الدقيقة التي تفوت صناعة السينما الهوليوودية، الواقعة تحت سيطرة الأشكال القياسية والنوعية والاعتيادية للفهم الرومانسي. طريقته العلمية في الإخراج والتسجيل تتطلب منه أن يقيم مسرح أحداثه بشكل يمكنه من إحداث التأثيرات التي تملي عليه فرضيته المادية رؤيتها. وبهذه الطريقة، فإن أفلام أنطونيوني تجريبية حقا، وليست فقط تجريبية بالمعنى المهني المتعارف عليه لهذا التعبير.

هكذا، معلقين استراتيجيا بين هدوء الامتثال العاطفي دونما شيء يقال، وصمت الاحتمالات المستقبلية بلا صوت، يقف أنصار أنطونيوني على أفق المعرفة، منطقة محددة حيث التمثيل غير مستقر ومعرض للتجاوز (الزواء) هنا، عند أطراف المرئي، يحاول أنطونيوني بشكل غير مباشر أن يحصل على تأكيد لفرضيته المخلصة. وتتصف سينماه، سائرة على نهج هذه الرؤية وواقعة في عالم أمبريقي، بكونها معرفية وجمالية، بينما تتبع رغبته في النهوض بهذا المشروع المثير للجدل معرفيا من اهتمامه بخلق فن تاريخي أصيل.

ومنطلقين من وعينا بأن هذه النوايا والأهداف هي المصدر الفعال للغموض في أفلامه، نستطيع استعادة مقولته المشهورة في «كان» عن النية الجمالية حيث قال بأن العالم مقسم بين علم تقدمي وأخلاقيات رجعية. هكذا يصبح الوجود مجمداً بين حنين قابض ورغبة بمستقبل من الاختلاف. العلم الحديث أكثر تواضعا وأقل دوغماتية من العلوم الثقافية التي تعظ، والسينما عادةً ما تبجل المعايير الأخلاقية لتلك الأخيرة. بشكل مثالي، يجب على السينما أن تحاول إغراب مشاهديها وإبعادهم عن الاستدرار الانعكاسي للشفقة الذي يزيف بسهولة زائدة التماثل بين الذات والمعايير الميلودرامية التي تصدر إيروتيكية مريضة. ومثل هذا الانحلال (تحليل) للتماثلات العاطفية يمكن الوصول إليه بمعادلة المجهول العلمي وهدفه الطبيعة، بالمجهول الأخلاقي وهدفه الطبيعة الإنسانية. ويكمن العائق الأساسي للازدهار الإنساني في الجبن الأخلاقي الذي يجبر السينما على نبذ مغامرة التقرير التحقيقي (L'aventura) والعودة إلى التمثيل النوعي أو الكلاسيكي للحب والحقيقة حيث العصاب والوهم والأحلام تشكل الطرق الوحيدة للهرب من سجن الثقافة (Il deserto rosso).

وعلى الرغم من مشاكل نظرية متأصلة ليست مجال بحث هنا، فإن ولاء أنطونيوني للموقف الأمبريقي يبدو جليا. وتماشيا مع ما سبق، قد نفهم واقعيته الجديدة على أنها تسعى لتسجيل العواطف بطرق معرفية ونفسية بحتة، بالمقارنة مع التمثيل التقليدي السابق لها وفق المعايير الهوليوودية. إن ولاء أنطونيوني للتجريبية يضع سينماه داخل نطاق العلم والتكنولوجيا حيث تتعرض لنفس المشاكل المعرفية والأخلاقية التي تعترض هذين النطاقين، إلا أنها لا تمنعهما من القيام باكتشافاتهما الجديرة بالملاحظة.

إن أحد التأثيرات المباشرة عند مشاهدة سينما أنطونيوني كتطبيق تجريبي وتقرير تحليلي ضمن العلوم الإنسانية هو أننا نستطيع الآن فهم السلبية (أو الاغتراب السلبي) بشكل إيجابي. الأفلام في ثلاثية الكسوف مثلا، تقاوم التماثلات السهلة التي تعتمد عليها السينما الهوليوودية الكلاسيكية والتي تقوم ما بين المشاهد وما يشاهده، بين الجمهور والشخصية، بين الملاحظ وذاتية الشيء. هذه المقاومة المنهجية



لقطة من فيلم Zapriskie Point

تضع المشاهد في موقع موضوعي أو لا فضائحي حيث المرجعية حددت بشكل قاصر عن عمد، عوضاً عن تحميلها بمضمون رمزي (استحواذي). ثم يخرج أنطونيوني هادفاً تفجير أوتدمير كل الأفكار الجاهزة (المعتقدات) لتفسير الحب والحقيقة عن طريق الاعتماد على تحقيقات سينماتوغرافية عن إدراكاتنا للوعي العاطفي.

لما كانت أفلام أنطونيوني متحررة من تحيزات التفسير الثانوي التي تصوغ التحديدات التقليدية بين الحس والحساسية وبين العارف والمعروف، فإنها لا تبدو متناقضة أو غير واضحة أو بلا هدف أو حتى غير محددة بالدرجة التي نتوقعها. على العكس من ذلك، تبدو هذه الأفلام كعلم جيد مادامت تمثل تحقيقا أمبريقيا حول الاحتمالات الحقيقية للتقدم العاطفي. الاغتراب السلبي، إذن، هو المرحلة الأولى في التحقيق حيث يصبح الموضوع معزولا ويتم فحصه بدقة لرؤية ما إذا نتجت تركيبات نفسية جديدة بمرور الوقت أم لا. من ناحية ثانية، يمثل الاغتراب الإيجابي المرحلة النهائية التي بشر بها عن طريق اكتشاف حقيقة عاطفية جديدة، أدت بدورها إلى تحويل المجموع الكلي لمثل تلك الحقائق أو تلك الثقافة نفسها بالطريقة نفسها التي يحتم بها اكتشاف معلومة غريبة أو جديدة إعادة تشكيل الجسم الكلي للحقائق العلمية المتعلقة بها.

كرواسب متبقية من شخصية أنطونيوني الأمبريقية، يعيد منهجه بناء الشكل الأصلي للفيلم ليبين المعاصر في السينما بشكل علمي، موضحاً الحقيقي على حقيقته عن طريق تحسين (جميل فنيا) وتقوية تلك الوصلات غير المرئية التي تدعم مجموع المنتظمات التي يتم التقاطها بالعين المجردة. بل أكثر من ذلك، فإن

التغييرات التي تكون أيـة اكتشافات دافعـاً لها، لن تصير أكثر إبهاراً، ولا أقل، من التي حدثت عند انتقال السينما من الإيماءات المسرحية إلى طرائق التعبير الطبيعية بوصفها مركزا معيارياً للغتها العاطفية. أية طاقة يفقدها فن أنطونيوني عن طريق رفضه للمعايير التعبيرية الاعتيادية، يمكنه تعويضها عن طريق مسرح العلم حيث يحل الاكتشاف كمعرفة محل الاكتشاف كتعرف في كونه المصدر الأساسي للمتعة والتشويق، ويحل المنهج محل الشكل كمركز الاهتمام التنظيمي.

الاغتراب السلبي إذن، لا يقوم بأكثر من تسمية الضرورة التي يوفر لها الاغتراب الإيجابي الحاجة. هدف الاغتراب الإيجابي إذن هو الجماعية والتواصل، كما أن هدف الاغتراب السلبي هو الفردية والعزلة التأملية. ويحدد الجدل بين الاغترابين، السلبي والإيجابي، التدفق المعياري للارتباط والانفصال الجمالي ضمن الثقافات السليمة، ولهذا فقد أصبح لزاماً على أنطونيوني أن يؤكد على الإيجابي إذا تحتم عليه تقديم السينما كإحدى الوسائل التي يمكن عن طريقها إعادة الصحة الأخلاقية إلى ثقافة مريضة إيروتيكيا. وهكذا فإن الملانخوليا التي تتطلع إلى الوراء والتي أفرزها الاغتراب السلبي كما تبدو في L'avventura تجد معادلها المضاد في الاتجاه الذي يتطلع قدماً ممثلاً في المغامرة أو البحث اللذين ينادي بهما هذا الفيلم. تنتهي هذه المغامرة، حسب رأيي، في L'eclisse حيث الذات المغتربة تجد أخرى مثلها ويختفيان معاً في العالم المعاصر، حيث يشير اختفاؤهما إلى كونهما لم يعودا يستطيعان الانفصال عن هذا العالم.

وبينما يبدو التقدم من الاغتراب السلبي باتجاه الإيجابي طوباوياً في أفضل حالاته ويخلق مشاكل تماثل التي يحاول حلها، فإن هذه المشاكل هي المشاكل الجديرة ببحث سينمائي مهتم عقلانيا بالتفاعل بين التاريخ وعلم الجمال. بل أكثر من هذا، إذا كانت الحجة ضعيفة أو حتى غير مقنعة، فإن نوع المناقشة بحد ذاته يمكن أن يكون مهماً، لأنها تساهم في الإنجاز الجمالي المرتبط بكيفية تقديم الحجة. وفي هذه الحالة تكون هذه الاعتبارات ضرورية إذا كنا سننتقدم إلى ما وراء التدريبات التفصيلية للفهم النوعي للاغتراب المعاصر في سينما أنطونيوني. ويبدو منطق وأهداف الاغتراب الإيجابي واضحين بجلاء في L'eclisse. ففي هذا الفيلم حساسية جديدة تدعو إلى ختام ناجح للبحث الذي بدأته آنا في L'avventura.

يفتتح كل فيلم في ثلاثية الكسوف بمشهد طلاق أو اغتراب عن الاعتيادي، لكن فيلمين فقط من الثلاثة (L'avventura و La notte) يختتمان بمأساة، مع تقهقر ضحايا الاغتراب بطريقة مثيرة للشفقة إلى عالم مهدد للحياة من التماثلات الإيروتيكية المتاحة، وقد أضاف هؤلاء إلى بحثهم العبء الإضافي للاجدوى واليأس. تنبع الكآبة (الملانخوليا) التي تتخلل هذين الفيلمين من فشل الأبطال في الوصول إلى مثلهم المنشود في المصالحة أو حتى المحافظة على احتمال عقدها، فيظل اغترابهم سلبيا. ويبدو الأمر مختلفا في L'eclisse. تظل فيتوريا مغتربة بشكل إيجابي، وتكافأ على مقاومتها لإغراءات المعتاد العاطفي مع اكتشافها لعاطفة جديدة أو مخزون عاطفي جديد، مما قد يفسر تسمية أنطونيوني لها بـ «نصر» (Victory).

يبدأ فيلم L'eclisse بتلخيص للمشاهد الأساسية في كل أفلام الثلاثية. وفي الواقع، تبدأ التجربة ثانية لتختبر نتائجها التي توصلت إليها من جديد. اختفاء فيتوريا أو اغترابها عن المألوف يعيد إلى الأذهان اختفاء آنا، وبالفعل لعبت مونيكا فيتي دورين: دور كلوديا، المرأة التي تحل مكان آنا في حياتها، ودور فيتوريا التي تعود لتكمل البحث كآنا المنتصرة، المرأة التي تجد ما تريد.

عندما نراها للمرة الأولى، فإن فيتوريا تبدو منهمكة بذاتها، عاطفة يعني رنينها الميتافيريقي إزاحة داخلية خلقت عن طريق انعكاس ذاتي. والذات التي تنهمك بها هي ذاتها القديمة، مكونة من هذه الرواسب العاطفية والمشاعر الميتة التي قال عنها أنطونيوني أثناء تصويره كسوفاً في فلورنسا إنها تشكل الموانع الرئيسية للتقدم العاطفي. ففي بداية صراعها للتحرر من ريكاردو عشيقها على مدى عشر سنوات، والماضي الميت الذي يمثله، تقف فيتوريا في مواجهة رسم مخطط يمثل في عدم تحديدة فكريا حالتها الداخلية. في هذه اللحظة الحاسمة في حياتها، تتحد مع اللاتحديدية الرفيعة للمخطط المرسوم عوضا عن اتحادها مع المعايير والغايات الجميلة والمحددة للفعل الإيروتيكي المؤسسي. إنها تبدو مصممة على تطليق عالمها المثقف الجميل، ومن هذا التصميم تبدأ أزمتها الجمالية.

تريد فيتوريا تطليق نفسها من الكلوستروفوبيا المميتة للثقافة الرفيعة الحديثة، ممثلة على أكمل وجه بشكل متحرر وعالمي ورفيع في ريكاردو، لتعيد وضع نفسها ضمن الشروط المحققة للإنتاج الثقافي الأصيل (الجمالي). وبقدر ما يبدو عالم ريكاردو جيداً، فإنه ليس جيداً ولا حيا بشكل كافٍ بحيث يرتبط بحساسيتها البادية. ويسأل ريكاردو فيتوريا أن تتزوجه، مرتبكا من رغبتها في النأي بنفسها عن كل ما يراه هو جميلاً ومرغوباً. إلا أن عرضه لم يلق الجواب المتوقع لأنه أخطأ فهم رغبتها في شيء مختلف على أنها رغبة في دور أكثر معيارية ضمن علاقتهما وضمن مجتمعهما.

وبدلا من الاستقرار والرضوخ للأحسن تصد فيتوريا ريكاردو، وتصد معه الحياة الرغدة لبرجوازية أهل روما، التي ترتكز، كما يوضح الفيلم، حول سوق الأسهم (البورصة) وسوق الفن أو صناعة الثقافة (الحياة اللذيذة) (La dolci vita). مؤدية دورها كنشاز على الوضعيات الإيطالية الامتثالية، ترفض فيتوريا الامتثال للعواطف السائدة آنذاك. فشغف إيطاليا بالمادية ورأس المال لا يهمها في شيء. إنها توضح موقفها عندما تسأل المضارب بييرو: «أي نوع من العاطفة هذا؟» عندما زارت البورصة، كانت الوحيدة التي لا تملك اهتماما عاطفيا بالاهتمامات المكونة لعالمها. فبنأيها العاطفي عن ثقافة مادية، تتحرر فيتوريا من كل الاستثمارات العاطفية المعاصرة وبهذا تصبح طليقة لتعيد توجيه رأسمالها الإيروتيكي نحو المشروع الأكثر استنارة للتجديد الجمالي.

وبشكل أكثر وضوحاً، فإن فيتوريا تتغلب على المقاييس الجمالية السائدة بداية عندما تتناول فجأة ما يبدو كرسم تجريدي مكون من أشكال هندسية. وكما يتضح فيما بعد، فإن هذا الرسم هو في الحقيقة مكونات من أشياء مجسدة خلف إطار لوحة. وبإعادة ترتيب الأشياء في الإطار فإنها توضح لنفسها (ولنا) أن الجمالي ليس مملكة مبنية على الثبات، وإنما نطاق سائل معرض للخيار والتحديد الإنساني. وبجرأتها على اختراق الإطار، فإنها تقر بأولوية المنهج على المقاييس والتجربة على التفسير والسؤال على الشرح والممارسة على التوقع، وهذه الأولويات ستقودها في محاولاتها لإعادة ترتيب مكونات الحياة الإنسانية أو إطارها. وبشكل رمزي، فإنها تضع يدها في مواجهة كل التعبيريات المجردة التي تجعلها المعايير الثقافية المفترض تساميها مطلقة ونهائية. إعادة فيتوريا ترتيب الأشياء المجسدة ضمن إطار تعيد العالم المجمد المتسامي لما هو إنساني على وجه كوني الأفق المجسد والنامي لاهتمامات وخيارات وأوضاع إنسانية على وجه خاص تدعى التاريخ.

ولأنها تتمنى أن تجرد نفسها (تعزلها) عن عالم تجسيدي خادع من التعبيريات التحديدية المجردة، تصبح فيتوريا الشخص الوحيد في الفيلم المتآلف مع الطبيعة السائلة والتاريخية والمتحركة للذات. فإعادة ارتباطها بجوانب الحياة المجسدة، المكنى عنه بدخولها للإطار، تبدأ رحلتها خروجا من مأوى المعايير الجميلة إلى عالم الخبرة غير المحددة الأمبريقي. وعند هذه النقطة في بحثها، فإنها تبدو كالذي تشير إليه: صورة من اللاتحديد، شخصا بلا إطار يحتوي رغباته أو يُعرفها.

تنظر فيتوريا إلى الحاضر كعالم من رماد لعواطف محترقة (إنها حتى تنزع منفضة سجائر ملأى بالأعقاب من إطار اللوحة)، وكونها لا ترغب في العودة إلى عالم كهذا، فإنها تختار المضي قدماً. وهكذا فإنها تذرع منطقة حدودية بين الماضي المستهلك والمستقبل البادي. هذه المنطقة تتحدد أكثر عند سؤال ريكاردو لها عن أحاسيسها، إذ تجيبه: «لست أدري».

وتظهر إجابتها تلك جهل الذات عندما تواجه بأحاسيس بلا مسميات محددة. إنها تحس شيئا، لكن ما من طريقة للإحاطة بكيفية إحساسها. عند هذه النقطة، تقدم نفسها كتشخيص مجرد للرغبة بلا لغة أو أبعد من حدود اللغة. إنها ستقول كل شيء إلا هذا، عندما تؤكد رغبتها في تحرير نفسها من ريكاردو بإخباره أنها لن تترجم له بعد الآن رغم علمهابأن امرأة أخرى سوف ترضى بهذا. رفضها للترجمة يوحي بأنها تفضل أن تبقى صامتة وبهذا تحفظ تكامل اختلافها، بدلا من الاستفادة من خدمات قد توصل بعض ما ترمي إليه، لكنها لن تنقل ما هي بصدده.

تصبح فيتوريا، بتحررها من كل المغامرات العاطفية والزيجات على الطريقة الإيطالية، فرداً راديكالياً يجوب أرجاء روما القديمة، روما الجديدة، غرفة صباها، وشقة رومانية أنيقة كزائرة من المستقبل متعجبة للشخصية العتيقة للحاضر. وليظهر إحساس فيتوريا بعتاقة الحاضر، يصورها أنطونيوني تمشي تحت برج مائي يطل عاليا كطبق طائر. وفي شقة مارتا، فإن فيتوريا برغبتها في عدم الترجمة وترك المتفق عليه في الماضي يتكلم نيابة عن ذاتها الحاضرة، يصل بها الأمر إلى حد التظاهر بكونها أفريقية. توحي الشقة المزينة بأشياء من أفريقيا ببلد غريبة. المناظر الأفريقية التي تراها فيتوريا هناك تثير رغبتها في الهروب مما هي فيه إلى مكان اغتراب إيجابي. وفي سعيها لتكون غريبة، ترتدي فيتوريا زياً أفريقيا وتدهن جسمها بالأسود ثم تسأل مارتا، الخبيرة التي عاشت في أفريقيا، «هل أبدو أفريقية؟»، ومن ثم تأخذ بالرقص في طريقها إلى غرفة نوم حوائطها ملأى بجداريات لمنظر بانورامي لبحيرة نايفاشا في نيروبي. ويصور أنطونيوني تتابع المشاهد وكأنها تخطو داخل صورة، مخترقة المرآة إلى عالم أجنبي.

إلا أن رقصة فيتوريا الأفريقية لا تمنحها الإحساس الذي تبغيه بالتغرب الإيجابي. وبدلا من ذلك تأخذ بتمثيل تعبير ثقافي أليف من الاختلاف، نتج عن الفنان الحديث والرأسمالي تعبير تخلو تخيلاته البدائية من كل المكونات التاريخية المادية عدا الرغبة في الاختلاف. ويظهر عدم جدوى مثالها الأيقوني للاختلاف في المشهد الذي يلي مباشرة، حيث يهرب كلب مارتا الأسود لينضم إلى قطيع من الكلاب الضالة، لتجده فيتوريا بعد ذلك وهو يمشي على قدميه الخلفيتين ومخالبه ممتدة في توقع لمصافحة مهذبة. حتى الحيوانات، على ما يبدو، هم ممتثلون تم ترويض «غيريتهم».

يثير قناع فيتوريا الأسود قضية الأسبقية المنطقية والمنهج التجريبي. إذ يجب على فيتوريا تجربة عاطفية جديدة تخصها كعلامة لإعادة ارتباطها بعالم التجربة والخبرة، كي تستطيع بعدها إنشاء رمز يكفي لإيصال خلاصة هذا الارتباط للآخرين. الاغتراب الأصيل الذي تبحث عنه في شقة مارتا لا يمكن أن يوجد في الأناقة المفرطة للحداثة التي عوضا عن أن تتجاوز المقاييس المعاصرة، تحاول إعادة وضعها بطرق أخرى (موضات). الأزياء والديكور والصور الفوتوغرافية هي في أقصى حدودها تغييرات تجميلية بغض النظر عن مدى أصالتها. بل أكثر من ذلك، فإن الماضي المتاح الذي توحيه الفانتازيا البدائية ليس المكان الذي يمكن أن تجد فيتوريا فيه خبرة غريبة أو جديدة. يمكن للبدائية أن توحي بمثال أو صورة عما تبحث عنه، لكن الغربة التي تبحث عنها فيتوريا يجب أن تكون خاصتها، وأن تنبع من علاقتها بالعالم الحديث.

تظهر الإشارة العاطفة الحقيقية الحديثة مباشرة فيما بعد عندما تنساق فيتوريا وراء صوت غريب إيقاعي يذكرها بالموسيقى الأفريقية التي سبق لها الرقص عليها في شقة مارتا. باحثة عن مصدر الأجراس الغنائية، تكتشف أن الموسيقى تصدر بشكل طبيعي عن قوائم سور معدني محيط بالطريق السريع عندما تنفخ فيها الريح. هذه الصورة عوليسية بشكل لا يمكن إخطاءه والأوتار العوليسية* تعد تجريبية عند اتخاذها كشعار للعلاقات المباشرة أو البديهية بين الذات والعالم، أو بشكل أكثر تجسيداً بين الجسد والتجربة من خلال الانطباعات. فبينما فيتوريا تستمع مبهورة إلى صوت القيثارة، يمكننا رؤية الأيقونة المركزية لخلاصها الأمبريقي. عندما نراها مرة أخرى، فإنها تظهر محلقة فوق متاهات روما القديمة. وسوف تسأل الطيار أن يخترق غيمة يخبرها أنها «ثلج معلق في ماء». التأكيد الأمبريقي في كلا المشهدين يبدو واضحا: يأتي الخلاص عن طريق بقائنا على اتصال بالشخصية الضبابية الغامضة والفعلية للحقيقة التي تمثل مصدرا لحداثتنا التاريخية وتجددنا.

تواصل فيتوريا بحثها عن الاختلاف عبر سلسلة من المشاهد تمثل العواطف الميتة والمتحجرة التي تحكم الحاضر. إنها تذهب إلى حد شراء زهرة حبيسة في حجر، كإشارة إلى حالة الفن والحياة. يحاول رجل سكير جاهدا أن يلفت انتباه فيتوريا، فيسرق سيارة بييرو ويفقد السيطرة عليها ويلقى حتفه في التغيير، والجموع التي تتجمع في اليوم التالي لترقب انتشاله تضحك مستمتعة بالحدث كأنه مناسبة للاحتفال. ينهار سوق البورصة، جالبا الخيبة المريرة للملايين. عازف بيانو جاز يعتبر جيدا كونه من الزمن الماضي، باق من عصر كان العالم والذات فيه متناغمين، يحتاج بييرو إلى الدواء لينام، تسير فيتوريا عبر مدينة نصف مبنية إلى حدود روما حيث تدخل بتهور في عملية عكس للأدوار، فتطارد رجلا ذا وجه جميل. قبل عناقها وبييرو للمرة الأولى، بينما كانا واقفين وسط مفترق للطرق مخطط بالأبيض والأسود، تقول له: «نحن هنا في المنتصف». عندها يبدو واضحاً أنها تريد أن تحب، لكن ليس بالطريقة القديمة، التي ستقودها فقط إلى إعادة لمشهد الطلاق القديم من ريكاردو.

يدعو بييرو فيتوريا إلى شقة أهله المحترمة بهدف التأثير عليها وإغوائها. لكن جمال الشقة العتيق النموذجي لا يؤثر فيها، وتسأله لماذا لم يأخذها إلى «بيته الصغير»، الذي يكتسب على الأقل قيمته من كونه

---

* آلة تعزف من جراء نفسها بمجرد دخول الهواء إليها.

ملكه فعلا. في الشقة تشعر بالخوف وبأنها واقعة في فخ، وخصوصا عندما تجد نفسها محاصرة بصور أهله البيضاوية. هناك، محاطة برنين الماضي وعودته الحتمية إلى حياتها كحاضر، تخبر بييرو أنها «تحب أن تظن أن واحدهما لا يجب أن يعرف الآخر» عندما يكونان في علاقة، وبعد ذلك تنصحه «ربما لا يجب علينا أبدا أن نحب؟» كطريقة للتعلق بصورة مختلفة. سوف تعيد تأكيد وجهة نظرها عندما تقول له فيما بعد «أتمنى لو أنني لم أحبك أو لو أنني أحببتك بصورة أفضل». إنها تتمنى إما ألا تحبه مطلقا أو أن تحبه بشكل أفضل كي تحفظ علاقتهما من التلوث بارتباطات تقليدية. رغبتها في تجنب الحب الاعتيادي إشارة أخرى إلى كونها متورطة في شكل إيجابي من التغرب سيقودها باتجاه علاقات غير تقليدية في المستقبل.

يبرز تأكيد العاطفة الجديدة التي ترغبها فيتوريا أولا في حديقة E.U.R بعدها في مكتب بييرو بعد انتهاء العمل: كلا البيئتين تستدعيان، كمساحات هامشية في مركز النظام الثقافي الاجتماعي، تجنيس الحداثة أو الاختلاف اللذان يظهران على الحدود الخارجية للمرجعية حيث المفاهيم تلتبس بالمحسوسات والانطباعات تتكلم بصوت أعلى من الكلمات. كلا المشهدين ـ الحديقة والمكتب بعد الدوام ـ يشكلان هذه المنطقة الفاصلة، أين ومتى يصبح العمل المعهود مكانا للعمل غير الاعتيادي لممارسة الحب بطريقة جديدة.

تصل فيتوريا وبييرو إلى الحديقة عبر تتابع سريع للأماكن يوحي بحدس فوري محسوس، بعد وقوعهما على السرير وهما يقبلان بعضهما بنشوة عارمة يستيقظان في الحديقة. يخبرها بييرو أنه يحس كأنه دخل بلداً أجنبيةً، فتجيبه «كم هذا غريب! إنه نفس ما تجعلني أحس به» فيسألها «إذن لن تتزوجيني؟». غلطة بييرو مماثلة لغلطة ريكاردو. فكونهما يجعلان كلا منهما «يحس بالغرابة» يدفع بييرو بعيدا لأنه مازال ليس في استطاعته الفهم أن هذا هو ما تريده فيتوريا وأن غربتهما المشتركة ستكون المصدر لتواصل جديد.

ولعل هذا التمييز هو بالضبط ما دفع أنطونيوني لتجنب نهاية تراجيدية لـ L'eclisse تشابه نهايات كل من (L'avventura, La Notte, Il Desserto Rosso). فلا بد أن ينبئنا تغييره لنهاية L'eclisse بحيث لا تكون تراجيدية بشيء عن كيفية قراءتنا لغربة فيتوريا. بييرو بدوره يجب أن يتعلم مطالعة فيتوريا بشكل مختلف وأن يتعاطف مع اختلافها. عندما يثبت نفسه قادراً على فهمها فيما بعد، فإن هذا الفهم المشترك يؤسس الغربة كمشروع جماعي للتجديد الجمالي. ومركز مشترك من الاختلافات للعالم الجديد ومصدر خلاق للحب. إذا كان خلق لغة جديدة يعني خلق طريقة جديدة للوجود، كما قال ويتجنستاين، إذن وعلى المنوال نفسه لخلق طريقة جديدة للوجود نحن مجبرون على خلق لغة جديدة تتناسب ومتطلباتها. ومن وجهة النظر العملية، نقول إن الدليل يجب أن يسبق اللغة، وهذا الدليل هو الذي قدمه أنطونيوني في L'eclisse.

مثال ثان على نفس الفهم الخاطىء والتحوير يظهر عندما يسأل بييرو فيتوريا عن الزواج فتجيبه: «أنا لا تنتابني الشجون فيما يتعلق بالزواج». ويعد جوابها مثالياً في التزامه بأن يكون مختلفا عن المعايير السائدة والقيم المحددة للحياة الإيروتيكية. إنها لا تتطلع خلفا إلى مأوى آخر بل أماماً بأمل الوصول إلى مكان مختلف. بشكل مماثل فإن عدم إضاعتها «الإضاعة» هو في حد ذاته كسب بقدر ما يعني غياب الحنين إلى الماضي إنها قد حررت نفسها من كل شعور بأنها تفتقد شيئا في عدم رغبتها في الطبيعي



مونيكا فيتي وقد طليت بالأسود في فيلم « L'eclisse»

والتقليدي. ولا تتأسس غـربتها عن طريق الحنين إلى الماضي بانعكاس سلبـي تجاه مثال ضائع أو لا يمكن التوصل إليه، بل بالعكس، تتأسس بشكل إيجابي في توقع إيجاد مثال لم يوجد بعد: العاطفة الجديدة.

إن فهم بييرو التدريجي لغربة فيتوريا يبدو واضحا عندما «يعيدان التمثيل، كما فعلا في مشهد حب... مضخمين النواحي الكاريكاتورية لحركاتهما ومواقفهما». يعبر تقليدهما عن سيطرة مكتسبة على الأشكال النـوعية للحب تـدمع بالتقمص العـاطفي إلى حد النقـد. بينما يقهقه بييرو وفيتـوريا في محاكـاة ساخـرة لممارستهما وممارسـة الآخرين للحب، يغربان بـأنفسهما من قوة الرغبة ذاتها التي أجبرتهما أسـاساً على تآلف الاندمـاج الجماعي. بل أكثر من ذلك، فإن انعكاسيتهما الذاتية تلعب على لحظـة ذات مطالب جنسية لتعظيم الجدية في الفن والحياة، وتجعل من وزن اللحظة التقليدية خفيفا عندما تحدد المقدرات، وبهذا تنتج لحظة مختلفة نوعيا تملك القوة على تحديد مستقبلهما بشكل مختلف.

في اللحظة التي يضحكان فيها معاً من علبة الشيكولاته الفارغة التي قدمها لها (إشارة إلى خواء أشكال الحب الماضيـة) يجبرهما تقليـدهما السـاخـر على إمسـاك نفسيهما من الضحك بينما يمارسـان الحب. يستنزفـان الحب عن طريق التقليد الساخـر ويحولانه كشكل جدي من الارتبـاط وبهذا يضعان نفسيهما خارج إطار الممارسات الإيروتيكية المنتظمة والعواطف المصرح بها من قلبها. تمكن المحاكاة التنويرية بييرو وفيتوريا من تفادي الوقوع في الفخ بين أنظمة التصرفات الخاطئـة المجمدة أيديولوجيا وغير القابلة للتغيير بينما يجددان رغبتهما بعاطفة جديدة يمكنهما على ضوئها استيعـاب العالم. بل أكثر من هذا، تعيد تمثيلية الحب، الحب إلى التاريخ كواحـد من ممارسات إنسانية عـديدة عرضة للتحول في الوقت الـذي يتجول فيه العالم داخل وعبر مجموع هـذه الممارسات والعلاقات الاجتماعية التي تشجعها. في هـذه اللحظة التراكمية لكل عمليات الإنقـاذ في ثلاثيـة الكسوف، فإن عـلاقة فيتـوريا ببييرو تعلق عن طـريق أولويـة الاختلاف (سخرية)، لقد وجـدت ما تريده بكونها مختلفة، ببقائهـا مختلفة، ومن ثم بتشجيعها بييرو على الإحساس بالاختلاف. في النهاية تصبح عزلة فيتوريا عزلتهما.

ينتج هذا الفارق عندما، بعد ممارسة الحب في مكتب بييرو ـ ممارسة تشجعه على فصل كل التليفونات في مشهد يبين رفضه العودة إلى العمل كالمعتاد ـ يعد كـلاً منهما الآخر أن يلتقيا «غدا وبعد غد واليوم الذي يلي» في «المكان نفسه على الساعة الثامنة». باختيارهما الزمان والمكان لعلاقتهما فإنهما يختفيان من المشهد. ويبين اختفاؤهما من العالم المنعزل سلبيا للحياة، النوعية الإيجابية لغربتهما الجماعية. وهكذا فإنه على الرغم من أن L'eclisse ينتهي بمشهد عن عالم ليلي متحمس، فإن بييرو وفيتوريا لم يعودا من هذا العالم. لقد تطورا (اختفيا)، واختفاؤهما يعني تحقق هدف تجربة التقدم العاطفي. تنتهي قصتهما منطقيا حيث ومتى يجب أن تنتهي، في الوقت والمكان حيث الغربة تصبح طريقة، تصير حياة تضمن عودتها الأبدية تاريخا لجماليات الذات.

قبل اختفائها مع بييرو مباشرة، نرى فيتوريا تمشي تحت شجرة وارفة الظلال. عندما تركت ريكاردو أرادت أن تمشي وحدها بين الشجر عند الفجر. نراها مرة أخرى تخترق الصورة التي ليست صورة أبدا لكنها مركز الإحساسات في العالم،مصدر كل الحبور الجمالي. المغزى هنا أنها أخيرا تقف خارجا هناك حيث أرادت أن تكون في عالم من التغير والتقدم. تمشيتها الأخيرة تعيد إلى الأذهان لحظة تقبيلهما لبعض هي وبييرو من وراء لوح زجاجي أولا، ثم من أمامه حيث تلامست شفتاهما. هذه المشاهد من التلامس والاتحاد مع العالم ومع الأجسام الأخرى تتعلق بالمحيط الأمبريقي الذي يختتم أفلاما تحقيقية أخرى مثل Blow-up, Zabriskie Point, Identificazione Una donna حيث مركز الإحساس الأعظم بالتجربة يفجر أو يستهلك الإطار الرسمي للاستيعاب التقليدي.

«الأمبريقية»، كما حددها كانط، «مبنية على اللمس، لكن العقلانية مبنية على ضرورة يمكن رؤيتها». تنتهي قصة فيتوريا بملاحظة أمبريقية، بلمسها، باتصالها بالعالم الأمبريقي. لقد تخطت الأشياء التي يمكن تسميتها أو رؤيتها إلى مكان حيث الشعور يسبق الرؤية والتسمية. يمثل اختفاؤهما الأخير هي وبييرو ضمانتنا الفكرية بأنهما لم يعودا بعيدين عن العالم بل اندمجا فيه، وإن تجاوز الاعتيادي الذي طال انتظاره قد حدث.

يعيد الكسوف الذي ينتهي عليه الفيلم تأكيد مفارقة التغرب التي تسري عبر الثلاثية. يعد تجاوز الاعتيادي بالنسبة لفيتوريا وبييرو حدثاً جماعياً إيجابيا، أما بالنسبة للعالم وتمسكه بميراثه الرومانسي المبذر للحياة الغالية فإن هذا يعتبر حدثا سلبياً. يؤكد أنطونيوني بقوة على هذا التكافؤ الثنائي، باختتامه L'eclisse ببريق مصباح شارع. يحمل مصباح الشارع تماثلا قويا ورسميا لضوء الطاولة الذي ملأ الشاشة عند بدء الفيلم. يضيء مصباح الطاولة رفا من الكتب مدوماً في كلوز–آب، مما يشير إلى الحياة الثقافية التي تتشارك فيها فتوريا مع ريكاردو. تتعمق المقارنة بين مشهدي افتتاح الفيلم وخاتمته بملاحظتنا أن مصباح الطاولة يضيء غرفة معتمة لأن الفجر قد لاح، لكن لا أحد منهما ـ فيتوريا وريكاردو ـ يلاحظ إطلالته لانهماكهما في مناقشة طويلة ومؤلمة تتعلق بانفصالهما المحتم.

يعيدنا مصباح الشارع الذي يختتم الفيلم إلى تلك البداية المضيئة، إلى أن أنطونيوني يقدم الآن العالم كله على أنه غرفة مطالعة ريكاردو المضاءة صناعيا. تشير المقارنة إلى أن المعالجات الثقافية وفن التفسير عاجزان عن تحريك الأشياء إلى الأمام (أو تحريك فيتوريا) وأن الجمال يقدم الاستبعاد لا التحرر. بالانتباه

إلى عقلانية الثقافة والاهتمامات المعرفيـة فإننا نهرب من دوائر تفسيرية مرهقة حيث الاستيعاب العاطفي مكرر ومتعب وتقليدي، لأن الخرافـات الخلاصية عن الذات تنكر القصص الأقنوميـة. بإعطاء الذات معنى تاريخيا، نبدأ بـالتفكير تجريديا حول تاريخية الروح، وبعدهـا نستطيع البحث عن الذات علميا وتجريبيا واختبـاريـا. هذا هـو الـذي حـاوله أنطـونيـوني في هـذا الفيلم، الذي يشير عنـوانـه إلى انتمائه لعلم الفن والجماليات.

يختتم أنطونيوني، في محاولة منه لتعـزيز هذا الوعي، L'eclisse بمونتاج يعـرض الشخصية المفسرة للملاحظة. في هذا المونتاج نرى صوراً سبقت لنا رؤيتها، إلا أننا نراها الآن بشكل مختلف وبطريقة جديدة ومختلفة. ربما يقـارب منظارنا المتغرب فيتوريـا عندما غمست يـدها، في بـداية بحثها، في إطـار الصورة وأعادت تـرتيب الأشياء بداخلـه. يتكون المونتاج بغـالبيته من صور دائريـة من التكرار والتعب والنقص: فـارس يقتفي أثـرا، المدرج الريـاضي في E.U.R*، طرق البـاص عند نهايته، بنـايات حديثـة نصف مبنية وبرميل ماء يصب في ميـزاب. نستطيع أن نعتبر تجربة فيتوريا في الحياة ككل قـد نجحت، لأنها غائبة عن عـالم تسيطر عليـه مشـاهد التكرارية العـاطفيـة والإنهاك. ومثل آنا، التـي افتتح اختفاؤهـا البحث عن الاختلاف في ثـلاثية الكسوف، تستخـدم فيتوريا الاختفـاء أيضا، لكن لتختتم بـه البحث هذه المرة. إلا أن فيتوريا، بعكس آنا التي تختفي وحدها، تختفي مع بييرو.

يضيف أنطونيوني إلى هذا التمثيل البياني المعرفي نصين مكتوبين يظهران كعنوانين في L'espresso. يقرأ الأول: «العصر الذري»، مشيرا إلى التفصيل الـراديكالي للإحساس بعيدا عن الفكرة بـوصفها المصدر المفترض للتجربـة في الفن والعلم. والثاني يقرأ: «السلام ضعيف»، بمعنى أن كل الاتفـاقات مؤقتة وقـابلة للتفاهم وعائمة، مؤكدا بذلك على الجمالي وعلى القيمة المنهجية للعلم.

وتوحي العناوين بـالدمار النووي الذي سيقع إذا لم تبرم اتفاقات اجتماعية جديـدة، وتوحي ببزوغ عصر جديـد تليق به علاقـات جديدة لكنهـا ضعيفة كونها تجريبيـة وعرضة لمزيـد من التمحيص وإعادة التشكيل (مزيد من الكسوف).

في المونتاج الختامي، نرى الشكل يتحد مع المضمون ليكشفا المنهج كنظـرية للمعرفة. بتوازنه في الوقت والمكان المكررين على الدوام (الـوضع التحولي داخل منطق البناء) فإن L'eclisse ينتهي بصورة عمـومية للسلبية حيث كل الطرق المؤسسة على وشك أن تصبح رشـاشـاً، أن تنفجر أو تمحى، لسبب وجيه. وفي هذا المضمار، ينتهـي L'eclisse حيث يجب أن يكون انتهاؤه منطقيا. يصبح الحداثي ما بعـد حداثيا، بتقديمه الخيارين اللذين أسست لهما الثـلاثية. إما أن يتـلاشى الحاضر مع ظهور المستقبل، أو أن يظـل حبيسا داخل مخططات تفسيرية خلاصية، وهكذا حتى يحل الليل. وفي فهم الخيارات الجمالية المطروحة من قبيل التناقض، نـرى بحث فيتوريا وقـد اتخذ شكلا من الاغتراب الذي يميل إلى الحيـاتية الإيجابية عـوضا عن السلبيـة المعنيـة بتحقيق الـذات على المستـويين الفـردي والاجتماعي. هكـذا سيـاسـات حيـاتيـة، يشير أنطـونيـوني، لا يمكن التوصل إليهـا إلا ضمن إطار إمبريقي. ومن هكـذا إطار للمعرفـة تظهر فيتـوريا من «الظل الذي ألقته السياسات التحريرية» على المعتاد العـاطفي وتتجه قدما لتكتشف هوية معاصرة أصيلة، تتناغم مع العالم التاريخي وليست معزولة عنها.

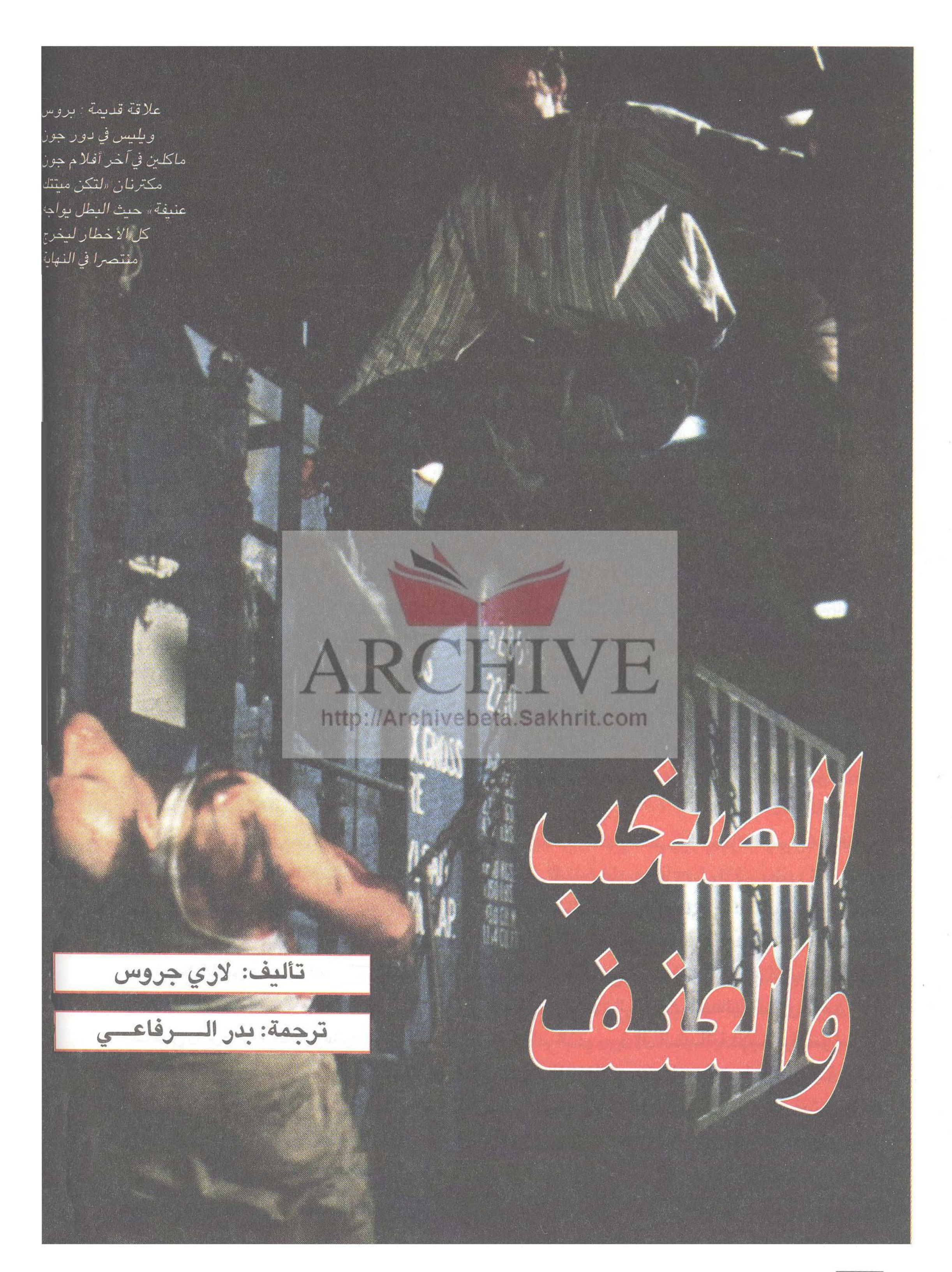
---

* E.U.R إحدى ضواحي روما

الصخب والعنف

تأليف: لاري جروس

ترجمة: بدر الرفاعي



علاقة قديمة: بروس ويليس في دور جون ماكلين في آخر أفلام جون مكترنان «لتكن ميتتك عنيفة» حيث البطل يواجه كل الأخطار ليخرج منتصرا في النهاية

هل تستمد أفلام الحركة مقوماتها من أفلام جيمس بوند وأفلام مثل «2001 أوديسا الفضاء» و«حرب النجوم»؟ ولماذا لا يحب النقاد هذه النوعية من الأفلام؟

حقق فيلم «باتمان للأبد» في أول عطلة نهاية أسبوع يعرض فيها إيرادات بلغت 53 مليون دولار. وتباينت أقدار أفلام مثل «عالم البحار» و«لتكن ميتتك عنيفة ومشرفة» و«القاضي درد» و«كونجو». وأيا كانت التسميات التي تطلق على هذه النوعية من الأفلام ـ أفلام عالم الحيوانات المنقرضة أو أفلام عمالقة كتب الرسوم الهزلية أو أفلام الخدع ـ فإنني أطلق عليها، ببساطة، أفلام «الأكشن»، أو الحركة الصاخبة ذات الموازنات الضخمة. وهذه النوعية من الأفلام حقيقة اقتصادية مهمة، تصيغ فكر وممارسة هوليوود، منذ السبعينات، على أقل تقدير. وهو وضع لن يتغير في القريب العاجل.

وتبدو هذه الأفلام في مثل حجم الحكومة الأمريكية... ضخمة جدا ومسرفة بصورة لا يمكن أن يقرها أي إنسان، سواء على المستوى العقلي أو الأخلاقي، كما أنها أضخم من أن تنصلح أو تزول.

إن أصوات الاحتجاج على هذه الطريقة لصنع الأفلام لم تنقطع. ولم تتوقف الانتقادات الموجهة لمحتواها. لكن تظل هناك حقيقة بسيطة لا مهرب منها، هي أن نسبة كبيرة من هذه الأفلام الضخمة والصاخبة تحقق عوائد كبيرة تتجاوز الـ 200 مليون دولار في الولايات المتحدة وحدها، غير عوائد الأسواق الخارجية التي تصل إلى خمسة أضعاف هذا الرقم. وفي ظل أرقام كهذه، لن تتوقف هوليوود عن صنع هذه النوعية من الأفلام.

وهذه النوعية من الأفلام التي نعاينها اليوم إنما تعود، في تقديري، إلى عام 1977، عام «حرب الكواكب» و«لقاء قصير مع النوع الثالث». وبالنسبة لي، فإن هذه الأفلام تدشن لحظة جديدة للتفكير الناجح (وبمنظور تسويقي جديد) لتقديم رؤية بصرية مثيرة. لكن الفيلم التجاري نفسه، والذي بدأ في عام 1915 بفيلم «مولد أمة»، كان موضع جدل، وولد من خلال التفاعل بين العرض والمشاهد. كان التوقيت وقتها سليما، وقام صناع الفيلم بتسجيل صوت «كنج كونج» (1933) ومدافع الطائرة التي سترديه قتيلا، لتتيح لجمهور ضخم إثارة قليلة التكلفة.

والحقيقة أن الاعتراض على ما يوجه إلى السينما الضخمة الصاخبة من انتقادات إنما يعود إلى أن بعض الأفلام العظيمة في تاريخ السينما ـــ من «نابليون» لآبل جانس إلى «2001» ـــ تتوافق فيما تطمح إلى تحقيقه، وفي نهجها، مع تلك الأفلام التي تنتجها هوليوود اليوم. فازدراؤنا لهذا التدهور في مسيرة السينما ينبغي أن يكمله إدراكنا بأن

العنوان الأصلي للمقال:
Big and loud, by Screenwriter larry Gross, Sight and Sound, August1995

مراجعة:هيئة التحرير

الحماقة موجودة بين أفراد ما يطلق عليه الجمهور المستنير بقدر وجودها في أوساط عشاق الإثارة، المفترض أن رؤوسهم فارغة، و يعيشون خارج اللحظة الراهنة.

إن هوليوود منفصمة بشكل براغماتي، ومنذ البداية، فيما يتعلق بوضع الحركة في أفلامها. فسلسلة قصص التسلية منذ بيرل وايت وفيربانكس وأفلام المغامرات التي قدماها، لا تزال محط الأنظار: فالأفلام ذات الموازنات المنخفضة ، وأفلام الغرب الأمريكي والإثارة وكل ما فيها ظلت، لعقود طويلة، من أفلام الدرجة الثانية، لكن، في الوقت نفسه، لم تخل المؤثرات السينمائية الخاصة والحركة والخيال من الجاذبية في أفلام الدرجة الأولى الهوليوودية، أيا كان القائم عليها، ففيلم «الأجنحة» (1927) الذي أخرجه وليام ولمان، كان فيلم الحركة لعصره، وحصل على جائزة الأوسكار. وفيلم «سان فرانسيسكو» التقليدي الرصين، الذي أخرجه فان دايك وأنتجته هوليوود في منتصف الثلاثينيات، يحكي قصة رومانتيكية عادية تماما من قصص الأوبرا الشعبية، لكنه يقدم لجمهوره عشر دقائق من المؤثرات الخاصة الضخمة والحركة المتقاطعة عندما اهتزت المدينة نفسها بفعل الزلزال. وحتى في فيلم وديع كهذا، كانت الصدمة المثيرة جزءا من الصفقة التجارية. كما نجح دافيد سلزنيك في موازنة كل تفصيلة من تفاصيل فيلمه «ذهب مع الريح» ببراعة، ليجعل منه أكثر الأفلام شعبية في تاريخ السينما الأمريكية وحتى الآن.وعلى الرغم من أنه لا يعتمد على العنف الكامل، فإن كل مافيه ضخم، حتى الزهور المطبوعة على فساتين سكارليت اوهارا. إن سلزنيك، بطريقته المبتكرة في تسويق فيلمه، يعد من المبشرين بسينما الصخب الضخمة. فذهب مع الريح هوالنموذج الأصلي لسينما الحدث، الذي يمثله في زمننا فيلم «باتمان يعود». وقد استخدمت كل أشكال الدعاية لجعل المتفرج على «دراية» بالفيلم. وهذا الأسلوب يعود الفضل في ابتكاره إلى سلزنيك.

من لين إلى بوند

هكذا نرى أن الفنانين الجادين حاولوا دائما، على مدى تاريخ السينما، أن يصنعوا أفلاما «ضخمة». وقد سبق أن ذكرنا جريفيث وجانس، لكن ربما كان دافيد لين هو الأب الأصلي لأفلام الحركة الجادة الضخمة الإنتاج الذي عمل في إطار النظام التجاري في مرحلة ما قبل عالم «حرب النجوم». ولكي ندرك إلى أين وصلنا وما الذي أسقطناه في الطريق، علينا أن نقف عند فيلمي «جسر على نهر كواي» و«لورانس العرب». فهذان الفيلمان يشتركان مع أفلام الحركة الصاخبة والضخمة في عدد من التطلعات التجارية المبتذلة. وهما يبالغان في استعراض غرامهما بتكنولوجيتهما. وهما من الأعمال العنيفة والصاخبة، التي تحاول بشدة تحويل المواقف الدرامية إلى مجرد أمور تتعلق بالمخاطر الطبيعية. إنها امتداد لعالم مغامرات الفتيان المراهقين، عند كبلنج.

لكن لين حافظ على حقيقتين تحاول أفلام الحركة الصاخبة والضخمة الإنتاج كبحهما والحد منهما أو القضاء عليهما، ونقصد بذلك التعقيد النفسي وتسجيل أدق التفاصيل الاجتماعية والتاريخية. وعلى الرغم من أن فيلمي لين يدوران في عالم من البطولات الحركية فإن بطليهما (الك جينس في كواي، وبيتر اوتول في لورانس) يتمتعان بالقدرة على الاستبطان وحيرة التساؤل، وهو أمر لا نجده عند كثيرين من أبطال أفلام الحركة

الصاخبة وعالية الكلفة في الثمانينات والتسعينات. كما أن أنماط الحركة في أفلام لين لا تطمس تماما الواقع الاجتماعي المعاش (وبالتحديد الفروق العرقية بين الإنجليزي والياباني، في كواي، وبين الإنجليزي والعربي في لورانس). إن لين هو إله صناع أفلام الحركة الصاخبة هذه الأيام. فقد وضع ـ مع اكيرا كوروساوا ـ معايير الضخامة، في الحركة والتكلفة، لعمل أفلام تتمتع، مع ذلك، بجدية حقيقية. لقد ظلت هوليوود على التزامها بإنتاج ملاحم الحركة الجادة طوال الستينات والسبعينات، وذلك في أعمال مثل «بن هور» و«كليوباترا»، وكذلك «عنقود الغضب»، ثم أفلام فيتنام مثل «صيد الغزلان» لسيمينو و«نهاية العالم الآن» لكوبولا. وقد كانت لحظة عرض هذين الفيلمين (1978، 1979) غريبة وحزينة في حياة هوليوود، فقد كانا (وكذلك فيلم «أيام الجنة» لتيري مالك) يتضمنان قدرا كبيرا من الجدية السينمائية، لكن يبدو أن طموحهما لتحقيق التوازن بين الجدية والمتطلبات التجارية كان مبالغا فيه للغاية. كما أن محاولات مماثلة لاحقة، مثل « إمبراطورية الشمس» أو «بوابة السماء»، ضغطت وأضيف إليها أشياء أخرى وتحولت لتصبح من أفلام الحركة الصاخبة،. وهو ما كانت تسعى إلى تفاديه. إن مثل هذا الطموح المتخفي أحيانا ما يسفر عن أعمال جيدة بالفعل، مثل «سعيا إلى أكتوبر الأحمر» أو «خطر قائم وواضح»، وهي أفلام تحمل قدرا من الحنين إلى التعقيدات النفسية والسياسية لأفلام الحركة عند لين وكوروساوا.

إنني أقرن بين أفلام الحركة الضخمة الصاخبة والنجاح والتأثير المذهلين لجورج لوكاس وستيفن سبيلبرج. لكن قبل التعرض لأثر هذين المخرجين بصورة أكثر تحديدا، أود أن أشير إلى ثلاثة من محركات صنع الأفلام، أواخر الستينات وخلال السبعينات، ساهمت في التمهيد (أو قل الإحماء) لتقبل تأثير لوكاس وسبيلبرج.

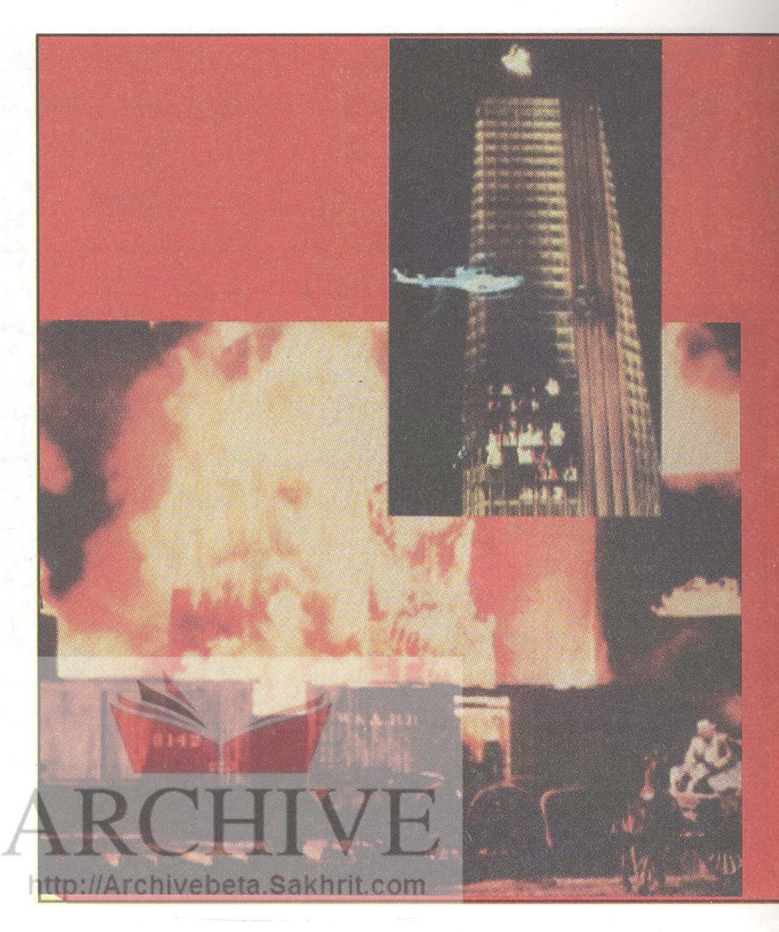
1 ـ لماذا توقف جيمس بوند بعد فيلم «من روسيا مع حبي» عن أفلام الجاسوسية؟ الإجابة هي: لتقديم أعمال جديدة فائقة الحركة، تحمل طابع أفلام الكرتون فائقة الدينامية. ففي سلاسل أفلام بوند، من «الأصبع الذهبي» فصاعدا، نلاحظ الاختفاء شبه التام للجاسوسية وآليات المؤامرة. فالحركة الصرفة، واسعة المدى، والتحكم تدفع بالسلاسل، أكثر فأكثر، باتجاه قصص الخيال العلمي. وأصبحت هناك سيادة لصناعةلم تغب تماما عن أفلام الحركة الهوليوودية: صناعة العجائب. فجيمس بوند لا يقتل الأشرار أبدا بغير حيلة ملائمة، بارعة ومبتكرة. وقد أصبح هذا هو الأسلوب المعتمد في كل أفلام الحركة الصاخبة الضخمة.

لقد كانت أفلام جيمس بوند على درجة كبيرة من الأهمية لأسباب أخرى. فالتكنولوجيا، لا خلف الشاشة فحسب وإنما كموضوع للإمتاع بحد ذاته، أصبحت تحظى بقدر كبير من الأهمية. فالليزر مع بوند ورفيقه استون مارتين فائق التجهيز، في «الإصبع الذهبي»، إنما يشير إلى زواج أفلام الحركة الضخمة بالخيال العلمي، وهو ما يشعرنا بضرورة أن يكون البطل الجديد من النوع السوبر، أي المدعوم تقنيا. ومثالي



المفضل على هذه النوعية المدججة من أفلام الحركة الضخمة والصاخبة هو آلة سيجورني ويفر، الضخمة والطويلة، في فيلم «الغرباء». لقد مضى ما يقرب من عشرين عاما، لكن المفاهيم لم تتغير كثيرا. ومن المثير أن لوكاس يعتبر انديانا جونز هو المقابل تماما لجيمس بوند، بطل بسوط وقبعة بدلا من الآلة، لكن من المهم أن ندرك أن من المحتم دائما أن نستعير الكثير من نقيضنا. فبوند مدين بالكثير من كياسته البارعة لانديانا جونز. من أيضا يعتبر أبا لشين كونري؟

2ـ أستاذ لم يحظ بالتكريم.. سينما اروين الن. هناك حقيقة غير مقررة تتعلق بالسينما الأمريكية في السبعينات. ففي الوقت الذي وصلت فيه هوليوود إلى أعلى درجات الإجادة الفنية التي حققتها منذ الحرب، والذي كان ينصب فيه معظم النقد على رؤوس أسماء مثل روبرت التمان وهال اشبي وبوب رافلسون، كان اروين الن مشغولا بتكديس الأموال من عوائد «مغامرة بوسيدون» و«الجحيم المستعر». كانت جرعات العنف الحركي الشرس التي اعتدناها الآن قليلة في تلك الأفلام، لكن الخطر الداهم يغذي كل لحظة من بنائها الدرامي. فالموت الوشيك هو الخبرة الدرامية الوحيدة المسموح بها على



لقطات من أشهر أفلام الحركة .. «ذهب مع الريح»، الفيلم الذي كان كل شيء فيه كبيرا. وشون كونري في دور «جيمس بوند»، وهاريسون فورد في دور «إنديانا جونز». وأخيرا مشهد من رائعة ديفيد لين «لورنس العرب».

الشاشة، كما أن هناك أفلاما تورطت تماما في مبالغات الإبهار التكنولوجي. كانت أفلام شبيهة بالمعضلات الهندسية، وهو ما اهتم به كثيرا فيما بعد أناس من أمثال جيم كامرون وجون ماكتيرنان. إن الفيلمين الأولين من سلسلة «الغرباء» والإثنين الأولين من سلسلة «لتكن ميتتك عنيفة» هي، بمعنى من المعاني، من أفلام اروين الن، وإن كانت أفضل إخراجا وأكثر صعوبة بكثير من حيث الإنتاج.. مواقف اقتتال دموي عنيف، تجري بين مجموعة صغيرة من الأشخاص وسط فراغ معزول، تقود إلى مشاهد متتالية من الكوارث / الموت، إلى أن يذبل الموقف أو يتلاشى. وهذه هي إحدى المعادلات الحالية لفيلم الحركة الصاخب الضخم.

3 ـ 2001: اوديسا الفضاء. هل أجرؤ على القول بأن هذا الفيلم الميتافيزيقي العميق والرفيع، المجدول من كم من المشاهد النقدية الحية والجادة، يتصل عضويا، في تاريخ السينما، بأفلام الإنتاج الضخم التي تنهمك في صنعها استوديوهات السينما اليوم؟ لك أن تثق في هذا.

أولا، ليس هناك، في حقيقة الأمر. فيلم واحد من الأفلام الحركة الصاخبة والضخمة، جيدا كان أم سيئا، لم يتخذ من هذا الفيلم، ولو بشكل جزئي، مرجعا له.

ثانيا، الحركة هي كل شيء في فيلم 2001، كل شيء. من أول القرود وهي تتقاذف العظام، إلى أطراف الرحلة المستقبلية وهم يلتقطون الأشياء السابحة في الفضاء، أو كير دوليا (رائد الفضاء بومان) في لقطة قريبة متعددة الألوان وهو يتحطم عبر الزمن والفضاء، كل شيء في 2001 هو حركة قتال حسية. كل شيء تدمير، وإثارة وضجيج. الكلمات لا أهمية لها (إلا إذا كانت للتشكيك في مصداقية الإيمان بالكلمة)، وكذلك السيكولوجيا، وتفاعل الشخصيات، إننا لا نظلم هذا الفيلم إن قلنا إنه وقع في غرام التكنولوجيا كي يستحوذ على انتباه المشاهد، دون أدنى اهتمام بالقص الروائي. وأخيرا، فإن الحبكة الأساسية (عندما يكتشفها المرء في النهاية) هي أن الأبطال عليهم أن يبطلوا الأعمال القاتلة لآلة فائقة الذكاء وتمقت البشر. ألا تسمع صوت عجلات جيم كامرون وريدلي سكوت؟ أنا أسمعها.

ثالثا، أصبحت نقاشات كوبريك النقدية الواسعة لفيلمه - بتماسكها، وشموليتها - بمثابة الخلاص لجيل ناشئ من السينمائيين. والسينما، عند كوبريك، تعني تجاوز الأدب تماما، والاعتماد التام على ما هو سينمائي صرف، وصهر الصورة والصوت في ثوب جرافيكي مطلق يمكن بوساطته كذلك تجاوز المنطق القديم، ومن ثم الوصول مباشرة إلى الجهاز العصبي للمشاهد. وهو ما كان يعد ضربا من اليوتوبيا في تفكير أواخر الستينات. (كان الفيلم، إذا كنت تتذكر، ضخما، وكذلك النقد الموجه إليه، ولم يتوفر له، في معظم الأحيان، النقد الصحفي الذي يدافع عنه). ولربما كان على أي ثورة كبيرة أن تشير إلى أوجه الانحراف المحتملة في عقيدتها قبل الشروع في وضعها موضع التنفيذ، حتى وإن صيغت بتلك البراعة التي قدمها كوبريك، نظريا وتطبيقيا على حد سواء. فقد ساهم كوبريك، جزئيا، في تقديم المبرر لأفلام الحركة الضخمة والصاخبة.

في الصيف الماضي، استشهد انطوني لين، في صحيفة «نيويوركر» بنظرية كوبريك عن السينما البصرية ذات الاتجاه الحركي، وذلك عند مقارنته بين فيلم «سرعة» لجان دو بون والسينما الخالصة عند برسون وتاركوفسكي. لم يصر بغباء أو بحرفية على أن مركبة كينو ريفر كانت على القدر نفسه من الأهمية أو التعقيد، بل اكتفى بمجرد القول بأنه لم يكن هناك أدنى فرق على مستوى المنطق السينمائي. وهو ما لا يعد شكلا مهذبا من الأيديولوجي أو تعبيرا شخصيا أصيلا عن الحماس. كما أنه (وبصورة فاضحة) يدفع صناع أفلام الحركة الصاخبة والضخمة، أصحاب المهارات العالية، إما إلى النظر في المرآة أو النوم ليلا. فكوبريك وضع، وبطريقة غريبة وملتوية، الأساس لصعود جنس جديد يفرغ ماهو ثقافي من خلال التركيز على الشكل كهدف بحد ذاته واعتباره علامة على الجدية الفنية. وهو، بهذا، جعل من الممكن لأناس مثل جورج لوكاس وستيفن سبيلبرج أن يتحولوا إلى الطريق الذي اختاروه.



«الهمجي» ، فيلم من إخراج كيفين رينولدز، وهو فيلم إثارة لم يحظ بالتقدير الذي يستحقه

إعادة ترويج الوصفة

يعيدنا هـذا إلى عام 1977، وإلى أفلام «وجها لوجه» و«حرب النجوم». فالسينما لم تعد كما كانت قبل هذين الفيلمين (أو لم تشف بعدهما على حد تعبير البعض)، بل تدعم الاتجاه بعد تعاون لوكاس وسبيلبرج، بعد ذلك بأربع سنوات، في تقديم فيلم «غزاة السفينة المفقودة». وقد تمثل الاثنان كل ما سبق أن ذكرنا، على كل المستويات، وأعادا صياغة الوصفة لتقديم سينما تجارية بالمفهوم المعروف الآن. ونوجز، فنقول:

1ـ أعمال سبيلبرج ولوكاس متقنة وضخمة، ترتكز على حبكات لأفلام من الفئة (ب). ففي فيلم «وجها لوجه»، نجد التيمة نفسها التي يعج بها عدد لا حصر له من أفلام الخيال العلمي الرديئة، التي شهدتها الخمسينات: شخص عادي يلتقي بأناس من المريخ. ويذهب لوكاس إلى أبعد من هذا، إلى مسلسلات «بك روجرز» وكتب الرسوم الهزلية المتأخرة، يتخذ منها مراجعا له. الاثنان يرفضان، ببساطة وبقوة، أن يتخيلا أن هذا النوع من التفاهات أدنى من أن يكون أساسا لفيلم، ويعتمدان تنظيرات أساتذتهما ـ من فورد وهوكس إلى كوبريك.

2ـ الافتقاد إلى التعقيد الروائي. يقوم «حرب النجوم» على أربع مطاردات: هرب «لوك» من الحرس الإمبراطوري، «لوك» يطارد الأميرة «ليا»، «لوك» وأصدقاؤه يهربون من النجم الميت، «دارث فيدر» يتعقب «لوك» عندما يحاول إلقاء حمولته من القنابل. مطاردة، وراء مطاردة، وراء مطاردة. ومرة بعد أخرى، تؤكد سينما الحركة

الصاخبة أنها قد تمثلت الفكرة تماما.. مطاردة، انفجار، الخ. وبعد فترة، قدم الاثنان معا «الغزاة»، بعد أن أصبحا يجيدان إحكام تقديم هذه المطاردات، فحشدا ما بين 10 ـ 12 منها في الفيلم (مع مطاردات فرعية داخل كل مطاردة) لقد تسنم الخداع مكانته. فقد اكتسب مثل هذا التقشف الروائي شعبية كبيرة لدرجة استلهام ما يليق به من تلاعب بلاغي، فأصبحت هذه البنية الروائية توصف بـ «الأسطورية»، لكن من الأدق أن نطلق عليها روائية كتب الرسوم الهزلية. وأنا شخصيا لا أرى عيبا في مثل هذه الكتب. وأفلام حرب النجوم الأولى، في تقديري، صياغة سينمائية رائعة لكتب الرسوم الهزلية. وإن كنت أفضل أن تكون على غرار «Beowulf» لفاجنر، أو «الأرض المفقودة» لرينج ساجا، أو «طقوس الربيع» لسترافينسكي.

3ـ طغيان السينمائي والصورة والتكنولوجيا على الخبرة الروائية. كان دخول سفن الفضاء وخروجها من القادر يجلب البهجة لجمهور لوكاس الأول. أما على المستوى الروائي، فلم يكن لدى هؤلاء المشاهدين معرفة بمصدر ابتهاجهم، وإن كانت مشاعرهم تصاب بالتخمة. وعندما ذهب لوك وهان وغيرهما إلى ما وراء الفضاء، جاء الناس إليهم. وبالقدر نفسه من التبجح، قدم سبيلبرج الخمس عشرة دقيقة الأخيرة من فيلم «وجها لوجه».. شيء كبير مضيء يظهر على الشاشة، ويقول الجمهور إنه كان جيدا. إن القدرة على جعل الإحساس البصري يجيب على كل الأسئلة المتعلقة بالمعنى والقيمة هي التي تجعل من لوكاس وسبيلبرج مثلا تحتذيه الأجيال التالية من صناع سينما الحركة الصاخبة والضخمة. كل يريد أن يصبح لوكاس أو سبيلبرج. وباتباع مثال كوبريك، فإن غذاء العين يضمن إقبال المتفرجين، وليست العين وحدها، بل للصوت دوره كذلك. فالأصوات التي انفجرت على الشاشة مع أول قتال بالبنادق في «انديانا جونز» لم تكن مجرد بنادق يدوية (أعرف هذا لأن جول سيلفر ووالتر هيل استأجرا بعد ذلك مؤثرات صوتية من ستيف فليك لعمل تأثيرات مشابهة لفيلم «48 ساعة»). كان لوكاس شديد الحماس لجعل الصوت مكونا من شأنه بلوغ وعي المشاهد، إلى الحد الذي جعله يخترع تكنولوجية صوت خاصة به.

4ـ الدعابة التي تنتقص من الذات في غاية الأهمية بالنسبة لهذه الأفلام ولتوازنها التجاري. فـ «هان سولو» و«انديانا جونز»، وغيرهما من المنتجات البارعة، يخبروننا بأن صانع الفيلم يتمتع بوعي كوميدي ذاتي، وهو ما يجعل عنف الفيلم ينقلب إلى دعابة، ويجذب المزيد من الأطفال إلى المسرح وينجح في تفادي الازدراء النقدي. إن التوتر بين الحركة، التي تكون ساحقة حسيا، وبين الدعابة التي تسمح لك باستعادة أنفاسك منها، هي الإيقاع الذي ينظم كل أفلام الحركة الضخمة والصاخبة. ولازمات بوند هي المفتاح في هذا الصدد (وكذلك بالنسبة لكلينت استوود في أفلام ليون، وإن اختلفت الطريقة قليلا)، لكن عند لوكاس وسبيلبرج يصبح التهكم الذاتي هو الوسيلة لكسب احترام النقاد والمحافظة عليه.

إن ما سيضمن التوقير لكل ما حققه لوكاس وسبيلبرج (غير ما جنياه من أرباح) هو أنهما كانا أول من جمع بين كل هذه العناصر بذلك القدر من التصميم الشخصي، وهو أمر تفتقد إليه كل الوصفات الإنتاجية التي جاءت بعدهما، فلوكاس ظل يتردد على الاستوديوهات على مدى نصف العقد قبل أن يتمكن من صنع فيلمه «حرب النجوم» وبموازنة متواضعة للغاية. وسبيلبرغ أجرى مسحا تاما لعدد ممن يؤمنون بـ UFo's، مفترضا أن هؤلاء هم أقل قطاع من الجمهور يمكن أن يسدد تكاليف فيلمه، فالسعي وراء الانتشار بأي ثمن يمكن أن يدمر في طريقه البراءة النسبية والصدق الفني.

منذ عام 1981، بلغت عملية تأسيس فيلم الحركة الضخم والصاخب مرحلة كبيرة. فقد نجحت هذه المدرسة في إعادة تنظيم المناخ الإبداعي في هوليوود، وصياغة إنتاج الاستوديوهات الكبيرة والإخضاع الفعلي لفن السينما الأوروبية. ولا أعتقد بضرورة مهاجمة أو نقد أسوأ هذه الأفلام، فهي سرعان ما تنمحي من رؤوسنا وذاكرتنا. بل إن البعض منا يبدأ في نسيانها أثناء العرض. وأود الإشارة إلى اثنين من أفضل هذه الأفلام، وتأمل ما يجعلهما مختلفين بعض الشيء. فكل من «الغرباء» لجيم كامرون و«الهارب» لأندي دافيس يأخذان من أفلام الحركة الصاخبة الضخمة بنية الخطر المحدق الداهم والمطاردة والخيال المثير، وتنظمها في إطار غير معتاد من التلاحم والصدق العاطفي.

لا يحيد أي من الفيلمين عن هذه المعايير. فهما لا يتضمنان علاقات حقيقية. لكن كامرون ودافيس، يلمحان ببراعة إلى المشاعر الخفية لتلك العلاقات والتي تعوقها بنية عمليهما. فسيجورني ويفر، التي تجري وتطلق النار في «الغرباء»، تتوق دوما إلى علاقة جسدية مع نيوت الشاب لا مكان لها في بنية الفيلم. وهاريسون فورد يتعذب بشدة لخسارته السعادة الجسدية التي فرضتها المؤامرة التي تعرض لها. فالمتفرج في كلا الفيلمين، يشعر بأثر تلك المواقف القاسية الشديدة البساطة بصورة أعمق كثيرا من غيرهامن أفلام الحركة الصاخبة والضخمة. ولذلك فقد نجحا في الفوز بالميزتين: بساطة كتب الرسوم الهزلية والقوة العاطفية.

كذلك نجح كلا الفيلمين بمهارة في التخلص من ملل وصفة (حركة - بطل - في خطر) الخالصة، من خلال تقديم مجموعة من الشخصيات الثانوية الحية، بصورة سريعة ومحسوبة. فرفاق سيجورني من المارينز قتلة الغرباء، وطاقم تومي لي جونز من المخبرين بليدي الحس والمهلوعين في الوقت نفسه، يأخذنا بعيدا عن التركيز النرجسي على بطل واحد ووحيد. وهكذا نحصل على جرعات متوازنة من بضعة عناصر من سينما الحركة الأقدم والأكثر جدية، في سياق واحد من أفلام الحركة الضخمة الصاخبة. إن كلا الفيلمين من الأفلام السوداوية الممتعة. فهما يلمحان، بصورة غير مباشرة، إلى إحساسنا المعاصر بالافتقاد إلى القوة. فالأبطال لا يجازون بمقدار ما يواجهون ويتحملون، أما «الدعابة» فهي بمثابة تعبير شرعي عن تفريغ القلق أكثر منها محاولة للتنبيه إلى ما يدور لا ينبغي أخذه مأخذ الجد.

منطقة للانسحاب

يعتبر فيلم باتمان للأبد، دليلا نقديا واضحا. فهذه الوصفة التي تغالي في استثارة قلقنا تجاه جريمة تقع في المدينة وتسخر من حلمنا في القضاء السهل عليها، قد أفلحت ببساطة ـ كما تقول الأمثال ـ في «الإمساك بالفكرة»، أما فيلم «لتكن ميتتك عنيفة ومشرفة»، فيقدم أمرا واقعا بارعا. كما أعتقد أن فيلم «جوني والذاكرة» مدان بشكل ما، فهو يكافح من أجل الدمج بين فيلمي «ألفا فيل» و«الاستدعاء». أما الرجل الذي أشعر ببعض الرثاء له هنا فهو كفين رينولدز. فمنذ عشر سنوات مضت، قدم فيلما بعنوان «الوحش» (عن جنود روس يفقدون في صحراء أفغانستان أثناء مهمة بائسة لا معنى لها). وكان واحدا من ملاحم الحركة المشرقة والجادة، التي لم نر لها مثيلا على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية. وقد قوبل بالتجاهل التام من جانب الجمهور والنقاد. وانسحب رينولدز، لأسباب صحية مهنية، إلى منطقة فيلم الحركة الصاخبة الضخم، و«عالم الماء»، وأشك أنه سيخرج حيا من هذا العالم.

دليل لاري جروس لمخرجي أفلام الحركة*

أساطين أفلام الحركة

د. و. جريفيث
ابل جانس
فريتز لانج
لويس فوياد
سيسيل دي ميل

المخرجون الجبابرة

دافيد لين
اكيرا كوروساوا
ستانلي كوبريك
سيرجيو ليون
سام بيكنباه

المخرجون الملوك

ستيفن سبيلبرج
جورج لوكاس

ملوك المستقبل

بول فيرهوفن
جون ماكتيرنان
جيمس كامرون
ريدلي سكوت
توني سكوت
اندي دافيز
ريني هارلم

النبلاء

جورج ميلر
جون وو

الطامحون في العرش

كاترين ببجلو
دافيد فينشر
داني كانون
ماركو برامبللا
اليكس بروبا
كفين رينولدز

الأتباع

سام سبيجل
ماريو كسار
روبرت كوبي بروكا
جول سيلفر
اندي فاينان
دافيد و. سلزنيك
دينو دو لورنتيس

فنانون خارج المنافسة

هاريسون فورد
ارنولد شوارز نيجر
بروس ويليز
سلفستر ستالوني
كفين كوستنر
مل جيبسون

* قيّم لاري جروس مخرجي أفلام الحركة وصنفهم في فئات، أطلق على كل فئة منها اسما طريفا (المترجم).



روائع كلاسيكيات السينما

تأليف: نيل سينيارد

ترجمة: جمال عاتق

مراجعة: أحمد خضر

عزيزي القارىء: ما فيلمك المفضل؟ أهو «كازابلانكا»؟ أم «لقاء قريب من النوع الثالث»؟.. أو قل: ما الفيلم الذي حظي بأقل اهتمام منك؟ أهو فيلم «المغامرة» أم «بوني وكلايد»؟

أيا كان هذا أو ذاك، فإن أي فيلم يثير جدلا قويا ومتباينا يستحق أن يكون متميزا عن غيره من الأفلام الأخرى، وهذا المقال يقدم بعض الأفلام البارزة التي تم فرزها وتصنيفها بعناية، في فصول حسب نوعيتها، باعتبارها بعضا من أهم الأفلام في تاريخ السينما بوجه عام.ونيل سينيارد، أستاذ الدراسات السينمائية في جامعة برمنجهام، ومسؤول قسم النقد السينمائي في صحيفة الصنداي تلجراف، يطوف بنا هنا في رحلة رائعة مع أروع كلاسيكيات السينما العالمية، رحلة تبدأ من أبرز الأفلام الصامتة وتنتهي بمجموعة من الأفلام التي اعتبرها الناقد رائعة الروائع في تاريخ فن السينما، هذا الفن الذي سما فوق الحدود واللغات والفروق الاجتماعية والثقافية والتاريخية. وقد اختار الناقد ما يعتقد أنه أفضل خمسة أفلام في تاريخ كل مجال على حدة، ثم يعرض بعدها بالتحليل لواحد من هذه الأفلام الخمسة. وفي نهاية المقال يقدم عرضا لثمانية أفلام يعتبرها كما قلنا روائع الروائع في تاريخ السينما.

وهي دعوة لمحب السينما كي يشاهد فيلمه المفضل ثانية، وأن يراجع نفسه مرة أخرى فيما يتعلق بالأفلام التي أسهمت في تشكيل وعي وخيال الملايين في أنحاء العالم قاطبة.

العنوان الأصلي للمقال:

CLASSIC MOVIES, NEIL SINYARD

الأفلام الكلاسيكية الصامتة

كانت السينما الصـامتة هي الباب الملكي الـذي دخل منه الفن السابع إلى عقـول وقلوب الملايين. ورغم أن السينما الصامتة ركزت في هذه المرحلة على الأفـلام الكوميدية والعاطفية، فإنها قدمت أيضـا عددا من الأفلام الدراميـة التي بقت في ذاكرة السينما حتى الآن. وفيما يلي أهم خمسة من هذه الأفلام:

التعصب INTOLERENCE



أمـريكا ـــ 1916 ـ إنتـاج شركة مـارك للإنتاج

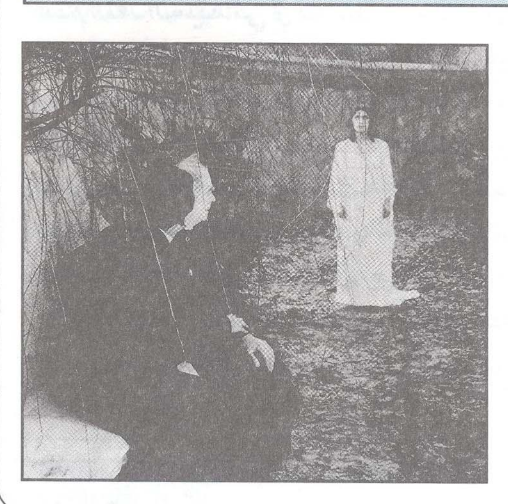
إخراج: دي دبليو جريفيث

مدة العرض: 183 دقيقة

تصوير: جي دبليو «بيلي» باتيزر

الممثلون الرئيسيون: ليليان جيش، ماي مارش، روبرت هارون، ميريام كوبر، والتر لونج.

خزانة الدكتور كاليجاري THE CABINET OF DR. CALIGARI



ألمانيا ـ شركة ديكلا بيوسكوب ـ 1919

إنتاج: رودلف ماينرت

إخراج :روبرت فاينة

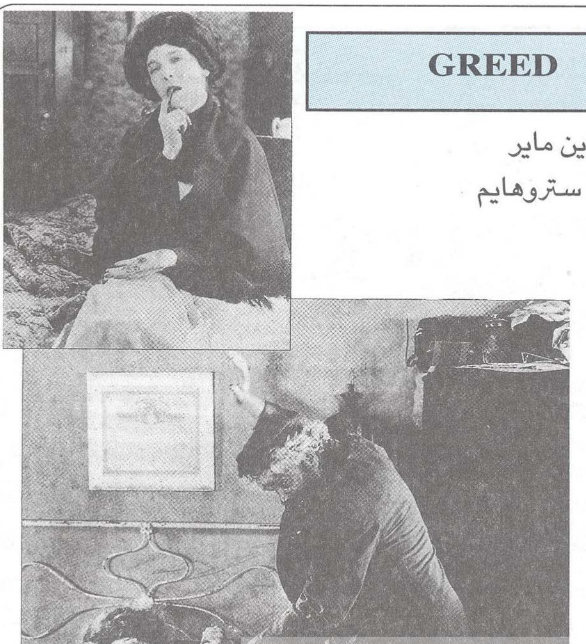
سيناريو:كارل ماير، هانز يانوفيتز

تصوير: ويلي هامر

مدة العرض: (81) دقيقة

تصميم: والتر رايمان ـــ هيرمـان وارم ـ والتر روريج

الممثلـون الرئيسيـون: فيرنر كـراوس ـ كونراد فايوت ـ ليل داجوفر ـ فريدريك فير.



الجشع GREED

أمريكا ـ 1923 ـ مترو جولدوين ماير
سيناريو وإخراج: إيريك فون ستروهايم
مقتبس عن رواية (ماكتيج) للكاتب فرانك نوريس
العناوين: جون ماتيس
مدة العرض: (104) دقائق
تصوير: وليام دانييلز ـ بين رينولدز
الممثلون الرئيسيون: جبسون جولاند ـ زاسو بيتس ـ جين هيرشولت

الجنرال THE GENERAL



أمريكا ـ 1923 ـ (الفنانون المتحدون)
سيناريو وإخراج: باستركيتون ـ كلايد براكمان
تولى الاقتباس: آل بوسبرج ـ شارلز سميث
تصوير: ديف جيننجز ـ بيرت هينز
مدة العرض: 82 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: باستركيتون ـ ماريان ماك

البارجة بوتمكين : BATTLESHIP POTEMKIN

الاتحاد السوفييتي ـ 1925

إخراج: سيرجي. م. أيزنشتاين

سيناريو: سيرجي. م. أيزنشتاين ـ نينا أ. دجانوفا شوتكو

تصوير: إدوارد تيس ـ ف. بوبوف

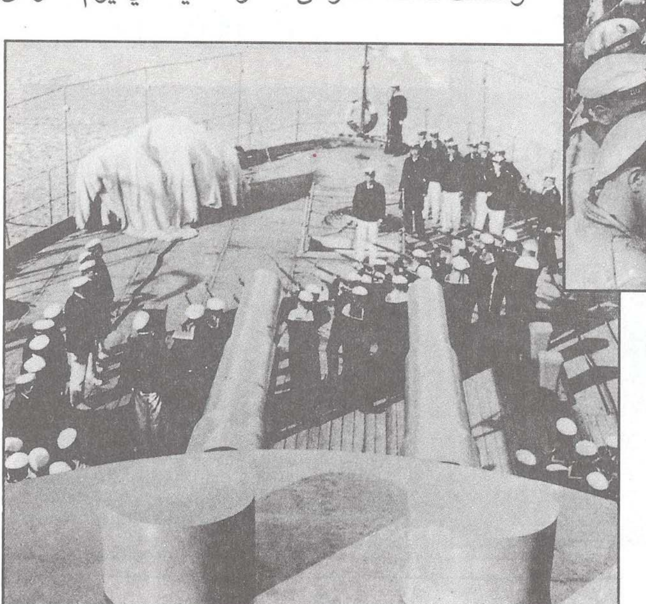
مدة العرض: 72 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: إلكسندر أنتونوف ـ فلاديمير بارسكي ـ ريبنيكوفا

«البارجة بوتمكين» فيلم ثوري يتناول موضوعا ثوريا. وكانت النية الأصلية تتجه إلى صنع فيلم يحيي الذكرى العشرين لثورة عام 1905 في روسيا من خلال تقديم عدد من الأحداث الرئيسية التي وقعت في ذلك العام. لكن تقرر في نهاية الأمر التركيز على حدث واحد بعينه: وهو التمرد الذي قام به البحارة على ظهر «البارجة بوتمكين». إذ بدا أن هذا الحادث يتضمن كل القضايا الرئيسية للصراع الأصلي ويجسد هزيمة الظلم والقمع من خلال التآخي والتحرك الجماعي.

وإذا كان الفيلم يتسم بتلك الفورية المتقدة للتقارير الإخبارية من موقع الأحداث، فإن ذلك يعود إلى الظروف التي صنع فيها الفيلم. ولأنه كان من الواضح أنه يجب الانتهاء من الفيلم ليكون جاهزا قبل نهاية العام، فقد تم إعداده وتنفيذه بسرعة البرق. حيث صور الفيلم خلال أسبوع، وأنجزت عملية المونتاج خلال أسبوعين، وسلمت نسخة العرض لدار السينما في يوم العرض

بحارة على متن المدرعة (بوتمكين) يفحصون اللحم العفن، الذي يزحف عليه الدود.



الرجال الذين رفضوا تناول الطعام اصطفوا أمام طابور الإعدام، لكن فرقة الإعدام ترفض تنفيذ الأمر.



التمرد على ظهر البارجة بوتمكين.



حشود من الناس اجتمعوا فوق درجات (الأوديسا) لتحية المتمردين

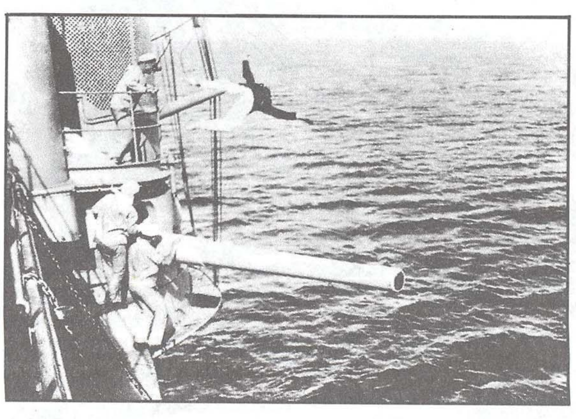
الأول. وكان تصوير الفيلم قد بدأ في (لينينجراد)، لكن نتيجة للظروف الجوية المعاكسة انتقل التصوير إلى ميناء أوديسا، واستغل أيزنشتاين الظروف الجوية هناك أفضل استغلال. فقد تم تصوير مشهد دفن البحار في ظروف جوية متقلبة لأنه لم يكن هناك متسع من الوقت للانتظار حتى يتبدل الطقس، فعزز هذا من الشعور بالكآبة في المشهد على نحو مناسب.

أما أشهر مشاهد الفيلم فكان مشهد المذبحة التي وقعت فوق درجات «الأوديسا» حيث يتقدم الجنود القوزاق نحو الحشود، والمشهد كله من وحي خيال أيزنشتاين، فعندما شاهد موقع التصوير لأول مرة قرر على الفور استغلاله. ولعله لا يوجد أساس تاريخي لهذا المشهد، إلا أنه كان رائعا من المنظور السينمائي.

وفي هذا المشهد، نقل أيزنشتاين إلى الشاشة نظرياته المتعلقة بصناعة الفيلم، خاصة أفكاره حول المونتاج (ظهر معنى الكلمة عندما تم جمع لقطات منفصلة معا في نظام معين). وسلسلة المشاهد التي تم تصويرها على درجات «الأوديسا» فائقة الروعة لأنها تجسد الإحساس بالفوضى، وبأن هناك مذبحة فعلا، وذلك من خلال الاختيار والتنظيم الشديدين.

وتزداد كثافة الصراع في المشهد من خلال التضارب المحسوب في المشاهد: لقطات ثابتة تليها لقطات متحركة، وحركة إلى الأعلى تليها حركة إلى الأسفل، وجنود يتقدمون وأناس يفرون، ولقطة مفصلة لشخص تليها لقطة لذعر جماعي، كل هذا تمت السيطرة عليه من خلال إيقاع ودرجة سرعة محسوبين بعناية.

ثم يتغير فجأة منطق المكان والزمان لكي ينقل لنا هول الحدث. فيأتي وجه طالب ليمثل العجز الفردي إزاء الرعب الجماعي، بينما جندي قوقازي بسيفه البتار يجسد وحشية المذبحة، واللقطة المقربة التي لا تنسى لوجه المرأة العجوز، بنظارتها المحطمة والدماء تتدفق من عينيها، صورة تلخص إدانة الفيلم الدامغة لفعلة الجنود.



المذبحة التي وقعت فوق درجات (الأوديسا)، وفيها يتقدم الجنود القوزاق وكأنهم آلات فوق جثث القتلى.



قام أيزنشتاين بعمل قطع تبادلي بين لقطات المذبحة الجماعية ولقطات مقربة بعينها، ليؤكد الرعب الذي يصاحب الهجوم. وفي لقطة شهيرة، امرأة تحمل جسد طفل ميتا تقف فوق درجات السلم، وهي صورة أخاذة تجسد لوما صامتا.

كان أيزنشتاين لا يزال في منتصف العشرينات من عمره عندما أخرج «البارجة بوتمكين»، والفيلم يتوقد بانفعال الشباب الثائر فضلا عن فرحة الفنان الشاب بأدوات حرفته. وهو يظهر أيضا قدرة السينما على الإقناع السياسي، والارتقاء بالدعاية السياسية لتصل إلى مستوى الفن. وكان سيرجي أيزنشتاين يقول دائما إن الثورة الروسية صنعت منه فنانا، ومنحته الحرية ليواصل اختيار مستقبله الفني. وكان فيلم «البارجة بوتمكين» دون شك أفضل فيلم ثوري يقدمه.

أفلام الغرب الأمريكي

من بين كل أنـواع الأفلام، فإن أفـلام الويسترن (أو الغرب الأمـريكي) كانـت تجسد على وجـه التحديـد قدرة الكـاميرا على استغلال مـواقع التصويـر المفتوحـة التي تأخذ الألبـاب ومشاهد الحركة المثيرة. وفيما يلي أهم خمسة من هذه الأفلام:

عربة البريد STAGECOACH

أمريكا ـ 1939 ـ الفنانون المتحدون

إخراج: جون فورد

المنتج المنفذ: والتر واجنر

سيناريو: دادلي نيكولز

عن رواية (عربة إلى بوردزبورج) لـ (إيرنست هايكوس)

موسيقى: ريتشـارد هيجمان ـ دبليو فرانك هـارلنج ـ جون ليبولـد ـ ليو شاكين ـ لويس جرونبيرج

تصوير: بيرت جلينون

مدة العرض: (97) دقيقة

الممثلون الرئيسيون: جون وين ـ كلير تريفور ـ توماس ميتشيل ـ جون كارادين ـ إندي ديفاين ـ دونالد ميك ـ لويس بلات ـ تيم هولت ـ جورج بانكروفت ـ بيرتون تشيرشيل.

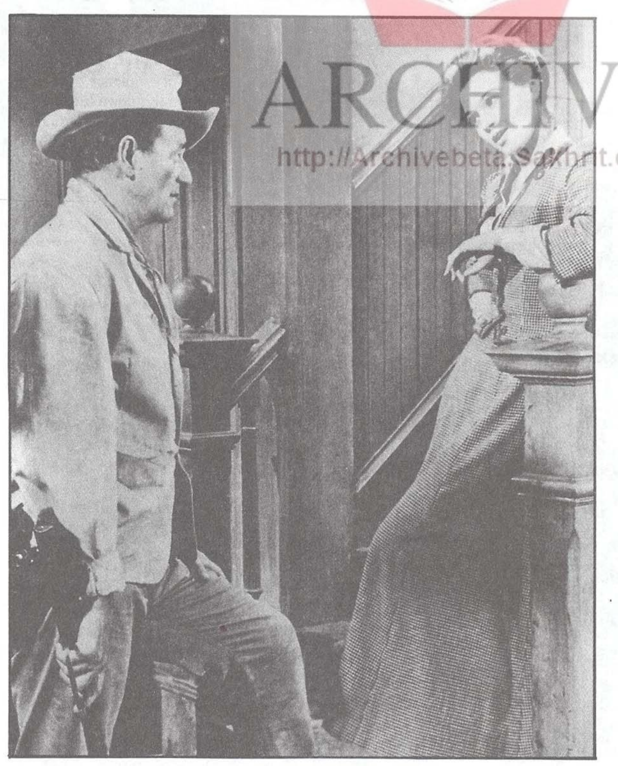


شين SHANE



أمريكا ـ 1953 ـ بارامونت
سيناريو وإخراج: جورج ستيفنز ـ
سيناريو: أي بي جازري
عن رواية لـ (جاك شيفر)
موسيقى: فيكتور يانج
تصوير: لويال جريجز.
مدة العرض: (118) دقيقة
الممثلون الرئيسيون: آلان لاد ـ فان هيفلين ـ جين آرثر ـ براندون دي فيلد ـ جاك بالانس

ريو برافو RIO BRAVO



أمريكا ـ 1959 ـ الأخوان وارنر
إنتاج وإخراج: هاورد هوكس
سيناريو: جولي فارثمان ـ ليه براكيت
عن قصة لـ: (بي إتش ماكامبل)
مدة العرض: 141 دقيقة
موسيقى: ديمتري تيومكين
تصوير: راسل هارلان
الممثلون الرئيسيون: جون وين ـ دين مارتن ـ ريكي نيلسون ـ إنجي ديكنسون ـ والتر برينان ـ وارد بوند

منتصف الظهيرة HIGH NOON

أمريكا ـ 1952

إخراج :فريد زينمان

إنتاج: ستانلي كريمر

سيناريو:كارل فورمان

عن قصة (النجمة المصنوعة من القصدير) لـ (جون دبليو كاننجهام)

موسيقى: ديمتري تيومكين

أغنية المقدمة من تلحين: ديمتري تيومكين ـ نيد واشنطن

تصوير: فلويد كروسبي

مدة العرض: 85 دقيقة ـ (الفنانون المتحدون)

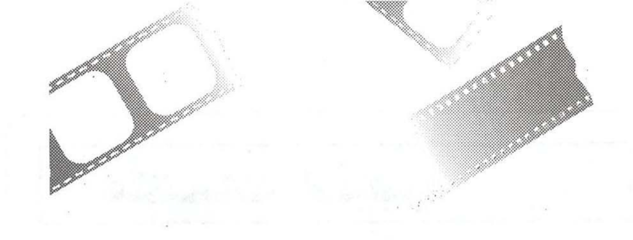
الممثلون الرئيسيون: جاري كوبر ـ جريس كيلي ـ لويد بريجز ـ كيني جورادو ـ توماس ميتشيل



المأمور (جاري كوبر) الذي تزوج حديثا من إيمي (جريس كيلي) ويستعد لمغادرة المدينة، يقرأ البرقية التي تبلغه بأن فرانك ميلر الخارج عن القانون قد غادر السجن.



زوجة المأمور تقابل محبوبته السابقة هيلين راميريز (كيتي جورادو) ويظهر الفارق واضحا في المظهر، فثوب الزفاف الأبيض الخاص بالزوجة (الذي يرمز لأمل المأمور في المستقبل) يتناقض مع ثوب جورادو الداكن (الذي يرمز لماضي المأمور). تتساءل الزوجة «لماذا يفعل ذلك؟» فتجيبها هيلين: «إن كنت لا تعلمين فلا أستطيع أن أخبرك».



ويجب أن أواجه رجلا يكرهني
أو فلأصبح جبانا، جبانا رعديدا
أو فلأرقد في قبري يجللني الخزي

هذه الأبيات من أغنية شهيرة في «منتصف الظهيرة»، تُظهر بوضوح حبكة الفيلم. إذ يدخل ثلاثة من الخارجين عن القانون إلى المدينة على صهوات جيادهم بانتظار وصول زعيمهم في قطار الظهيرة، وهو الوقت الذي يخططون فيه للثأر لأنفسهم من المأمور الذي زج بهم في السجن. وينصح أهالي المدينة المأمور كين (جاري كوبر) بمغادرة المدينة معتقدين أنه إذا فعل ذلك فإنه لن تحدث أي متاعب لكن رغم أن كين متزوج حديثا ومتقاعد بالفعل، فإن كبرياءه يمنعه من الهرب. ويعتقد أن القيام بذلك سيعني إنكار كل ما حققه وإنكار القيم التي يعيش من أجلها.

وقد وصف نقاد الفيلم بأنه «من أفلام الغرب الأمريكي بالنسبة لمن لا يحبون أفلام الغرب الأمريكي»، لكن مثل هذا الوصف يؤدي فقط إلى تأكيد أصالته. وعلى عكس أفلام الغرب الأمريكي التقليدية، فإن له مظهرا بصريا حازما وشخصيته المحورية تجسد التوتر الإنساني والتأثر بالنقد، مما يضيف كثيرا إلى التوتر العام الذي ساد أحداث الفيلم (فاز جاري كوبر بالأوسكار لأدائه البارع).

وتزداد كثافة الإثارة في الفيلم بفعل عامل الوقت ولقطات الساعات التي يزداد حجمها، وكأنها أدوات فناء، كلما زاد اقتراب الخطر وقلّت فرصة حصول المأمور على أية مساعدة، وعلى عكس المواجهة البطولية في فيلم «عربة البريد»، فإن المبارزة بالمسدسات في هذا الفيلم كانت خطة استراتيجية حاذقة انتشرت دون ترتيب عبر شوارع البلدة المهجورة.

وكان فيلم «منتصف الظهيرة» بالنسبة لمخرجه (فريد زينمان) دراسة للضمير والشخصية أكثر من كونه مجرد فيلم من أفلام الغرب الأمريكي. ومثل أبطال قصص أفلام زينمان الشهيرة، «من هنا إلى الخلود» (1953) و«قصة الراهبة» (1959) و«رجل لكل العصور» (1966)، فإن المأمور كين رجل يتمسك بمبادئه ولن يتنازل عنها من أجل تسوية موقف ما. ويجبر رفضه لقبول تسوية مذلة سكان المدينةعلى التخلي عن ترددهم ومواجهة الضعف الذي يكمن داخلهم. ومن خلال البيئة التقليدية لهذه النوعية من الأفلام، يطرح فيلم منتصف الظهيرة تساؤلات جادة حول ثمن شجاعة الفرد والنتائج المترتبة على رفض مجتمعه لمواجهة الشر.

وهي قضايا مهمة إذا طرحت في أي زمان ومكان. غير أنها كانت قضايا متفجرة عندما عرض الفيلم لأول مرة. فقد كانت أمريكا تشهد ذروة حملة ملاحقة الشيوعيين التي كان يقودها السيناتور ماكارثي. وكانت هوليوود تعاني من التحقيقات التي تجريها لجنة النشاطات المناهضة لأمريكا، حول المعتقدات السياسية للعاملين في حقل السينما. وكان «منتصف الظهيرة» بالنسبة لكارل فورمان، كاتب سيناريو الفيلم، الذي أدرج اسمه بعد ذلك بفترة وجيزة في القائمة السوداء وطرد من البلاد، أقرب إلى دراسة عميقة لمجتمع أفسده الخوف. ولعل مشهد الكنيسة، عندما كان المأمور يسعى لطلب المساعدة ليجد نفسه متهما من سكان البلدة الخائفين من مخاطر الاتحاد ضد الشر، قد صدم العديد من الفنانين الخائفين في هوليوود 1952، وفجر الفيلم في مشاهده الأخيرة أكثر إيماءاته شجاعة، عندما يلخص المأمور رأيه في المجتمع الذي خدمه وحماه بإلقاء شارته المصنوعة من القصدير بازدراء في التراب.



يصل قطار الظهيرة وينضم ميلر لأصدقائه الثلاثة الخارجين عن القانون، وقد صمموا على الثأر.

المأمور ينشد المساعدة في الحانة. لاحظ كيف أن الجميع كانوا يتحاشون النظر إليه.



ميلر (هاري شينون) وشريكه (روبرت ويلك) يتقدمان ناحية المأمور.

المأمور وقد واجه متحدييه وهزمهم، يغادر المدينة مع زوجته وترقد الشارة المصنوعة من القصدير، شارة عمله كمأمور وسط التراب حيث تركها.

الصحبة المتوحشة THE WILD BUNCH



أمريكا ـ 1969 ـ الأخوان وارنر
إخراج: سام بيكنباه
إنتاج: فيل فيلدمان
سيناريو: ويلون جرين ـ سام بيكنباه
عن قصة لـ: (ويلونا جرين) ـ (روي إن سيكنر)
موسيقى: جيري فيلدنج
تصوير: لوسيين بالارد
مدة العرض: 145 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: وليام هولدن ـ إيرنست بورجانAين ـ روبرت رايان ـ أدموند أوبرايان ـ وارين أوتس ـ بن جونسون ـ خايمي سانشيز ـ إيميليو فيرنانديز

الأفلام الكوميدية

أفرزت الأفلام الكوميديـة عددا من الممثلين والمخرجين الرائعين، كان أعظمهم اثنين هما شارلي شابلن وجاك تاتي. أما الأفلام الكوميدية فإليكم أعظم خمسة منها:

أضواء المدينة CITY LIGHTS

أمريكا - 1931 - الفنانون المتحدون

إنتاج وإخراج وسيناريو: شارلي شابلن

تصوير: رولي توتيرو، جوردونا بولول، مارك مارلات

مدة العرض: 87 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: شارلي شابلن، فيرجينيا شيريل، هاري مايرز



ليلة في الأوبرا A NIGHT IN THE OPERA

أمريكا ـ 1935 ـ مترو جولدوين ماير

إخراج: سام وود

إنتاج: إرفنج ثولبرج

سيناريو: جورج إس كوفمان ـ موري ريكايند

عن قصة لـ: جيمس كيفين ماجينيس

مدة العرض: 94 دقيقة

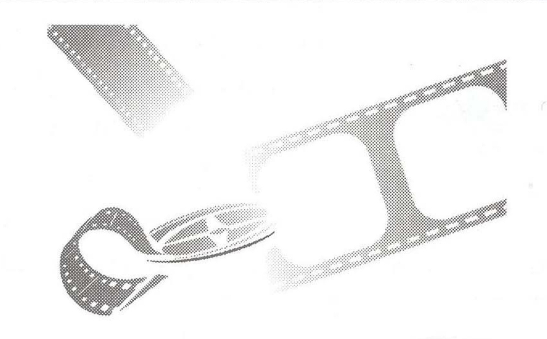
موسيقى: هيربرت ستوتهارت

تصوير: ميريت بي جيرستاد

الممثلون الرئيسيون: جروشو ماركس ـ شيكو ماركس ـ هاربو ماركس ـ مارجريت دومو ـ آلان جونز ـ كيتي كارلايل ـ سيج رومان



كل شيء عن حواء ALL ABOUT EVE



أمريكا ـ 1950 ـ فوكس القرن العشرين

إخراج: جوزيف إل مانكيفاتيز

إنتاج: ديريل اف زانوك

سيناريو: جوزيف إل مانكيفاتيز

موسيقى: ألفريد نيومان

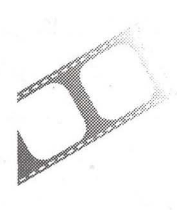
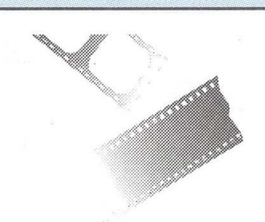
تصوير: ميلتون كرازنر

مدة العرض: 130 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: بيتي ديفيز ـ آن باكستر ـ جورج ساندرز ـ سيليست هولم ـ جيري ميريل ـ هيو مارلو ـ ثيلما ريتر ـ مارلين مونرو ـ باربرا بيتس



MON ONCLE خالي

فرنسا ـ 1958 ـ إخراج: جاك تاتي

سيناريو: جاك تاتي ـ جاك ليجرانج

موسيقى: آلان رومان

تصوير: جان بورجوان

مدة العرض: 116 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: جاك تاتي ـ جان بيير زولا ـ إدريان سيرفانتي

البعض يفضلونها ساخنة SOME LIKE IT HOT

الولايات المتحدة ـ 1959

إنتاج وإخراج: بيلي وايلدر (الفنانون المتحدون)

سيناريو: بيلي وايلدر ـ آي أي إل دايموند

موسيقى: أدولف دويتش

تصوير: شارلز لانج الصغير

مدة العرض: 121 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: مارلين مونرو ـ توني كيرتس ـ جاك ليمون ـ جورج رافت ـ جو إي براون ـ بات أوبرايان

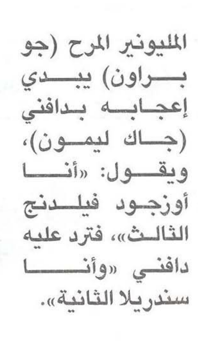
في هذا الفيلم يشهد اثنان من موسيقيي الجاز بالمصادفة مذبحة عيد القديس فالنتاين، فيتنكران في زي أعضاء فرقة أفرادها جميعا من الفتيات للهرب من شيكاغو إلى فلوريدا. وقد يفكر أصحاب القلوب الضعيفة مرتين حول إمكان استخدام القتل والتنكر للإضحاك. إلا أن فيلم بيلي وايلدر ينجح في ذلك لأن مزجه بين المظهر المضحك (التنكر) والخلفية القاسية (رجال العصابة الذين يلاحقون الموسيقيين) يضيف طاقة وإثارة نادرتين لعنصر الفكاهة. فالمعروف أن الكوميديا غالبا ماتظهر في أفضل صورها عندما تدور حول مخاطر عظيمة ومحاولة النجاة منها.



«نحن الفتاتان الجديدتان».. قالها توني كيرتس المتنكر في شخصية (جوزفين) إلى اليسار، ومعه جاك ليمون في شخصية (دافني) في محاولتهما الهرب من شيكاغو.

الفتاتان الجديدتان تقابلان المغنية الأولى للفرقة (شوجار كين) مارلين مونرو.





المليونير المرح (جو براون) يبدي إعجابه بدافني (جاك ليمون)، ويقول: «أنا أوزجود فيلدنج الثالث»، فترد عليه دافني «وأنا سندريلا الثانية».

الفرقة تجري بروفة، فتعزف جوزفين الساكسفون ببراعة، وتضرب دافني على الدبليس، بينما تنقر شوجار على أوتار القيثارة.



دافني تشير بإصبع الاتهام إلى المليونير الذي يتحدث مع شوجار. لاحظ كيف يمسك (جو) بسلة الأصداف، ويخبر شوجار أن الأصداف تذكره بالشركة التي يمتلكها، فتسأله: «نفط شل؟» فيجيب: «أرجوك، ممنوع ذكر الأسماء».

والفيلم يجسد تلك الفترة بأسلوب نابض بالحياة. فعلى يدي وايلدر، كانت العشرينات تزأر بصخبها في هذا الفيلم: الفتيات المتحررات، ورجال العصابات، وموسيقى الجاز، ورقصات التانجو، وزجاجات الخمر المخبأة في ربطات حول الساق لتذكرنا بفترة تحريم الخمور. ويحتفظ أسلوب الفيلم في التعامل مع الزمان والمكان بالعنف قريبا من المشاهد بينما يعادل الواقعية المزعجة بتلميحات إلى أفلام سابقة. ويجسد التصوير الأحادي اللون، العصر الكلاسيكي لرجال العصابات، كما يفعل جورج رافت عندما يصوب مسدسه إلى قطعة عملة معدنية يقذفها شقي في الهواء (إشارة لفيلم ذي الندبة)، ويهدد أحد رجاله بثمرة جريب فروت (إشارة لفيلم عدو الشعب).

«نحن الفتاتان الجديدتان».. يقولها توني كيرتس عندما يقدم نفسه للفرقة، ويضيف جاك ليمون إليه عبارة «جديدتان تماما» بطريقة توحي بأنه يستمتع بذلك. ويظهر أداء ليمون الرائع وغير المتعجل رجلا يشعر بالكبت، يجد فرصة جديدة للعيش في هذا الدور، فيتحرر من مظاهر الرجولة ويستمتع بدور الفتاة. وباعتباره فتاة لأول مرة، فإن كيرتس الماجن يكتشف طريقة حياة الجنس اللطيف، مما يجعله فيما بعد يعدل من طريقة معاملته السابقة للنساء باعتبارهن وسيلة لإشباع الرغبات. وقد ظل كيرتس يخطب ود مغنية الفرقة شوجار (مارلين مونرو) وهو متنكر في زي مليونير ضعيف وقصير النظر له صوت كاري جرانت. وعندما يقترب الفيلم من نهايته، فإنه يعرض حياته للخطر وهو يحاول الاعتذار لها قائلا (لا شيء من هذا، شوجار، لا يوجد رجل يستحق ذلك)، ويقبّل مونرو المذهولة وهو لا يزال يرتدي الشعر المستعار.

وتقدم مارلين مونرو، الرومانسية السكيرة اليائسة تقريبا من الحب، أداء بدا مبهجا في ذلك الحين، لكننا كلما استعدنا المشهد الآن نجده مثيرا للمشاعر.

وينهي وايلدر الفيلم كأنه ربيع صاخب مشحون بالرشاقة وخفة الحركة ودرجة من الإقناع لا يجد معها المشاهد فرصة لالتقاط أنفاسه. ورغم أن الفيلم كان يزداد صخبا وإثارة، فإن بناءه الدرامي منطقي ومحكم. وعندما نعتقد أننا ابتعدنا كثيرا عن عيد القديس فالنتاين، وشيكاغو، فإن صورة واحدة ـ آلة الدبليس الخاصة بـ (ليمون)، وقد امتلأت بثقوب الرصاص ـ تجسد أمام أعيننا الخطر المحدق بهما. وفي النهاية، فإن الموسيقيين يطاردان من جديد، فنجد كيرتس ومونرو المتسامحة في إثره، بينما يحاول ليمون بشعره المستعار إقناع المليونير المتيم بحبه (جو براون) باستحالة الزواج بينهما، ويقول له وهو ينزع الشعر المستعار: «أنت لا تفهم، إنني رجل». ويرد عليه شريكه دون انزعاج: «لا أحد مثالي».

إذا أردت الكمال في الكوميديا السينمائية، فلا تنظر لأبعد من «البعض يفضلونها ساخنة» آخر الكلاسيكيات الكوميدية لأيام هوليوود الذهبية.

الأفلام الغنائية

كانت هذه النوعية تعني شيئا واحدا: مزيجا من المرح والفرح والخيال والطاقة المتفجر في قلوب الموسيقيين العظام. و إليكم أعظم خمسة من هذه الأفلام:

الشارع الثاني والأربعون 42 ND STREET

أمريكا ـ 1933

إخراج: لويد بيكون

إنتاج: هال بي واليس

سيناريو: جيمس سيمور ـ ريان جيمس

عن قصة لـ: (برادفورد روبس)

موسيقى: آلان دابين ـ هاري وارين

تصوير: سول بوليتو

ألحان راقصة: بازي بيركلي

مدة العرض: 89 دقيقة ـ الأخوان وارنر

الممثلون الرئيسيون: وارنر باكستر ـ رابي كيلر ـ ديبي دانييلز ـ ديك باول ـ جورج برينت ـ جينجر روجرز



ساحر «أوز» THE WIZARD OF OZ



أمريكا - 1939 - مترو جولدوين ماير
مدة العرض: 102 دقيقة
إخراج: فيكتور فليمنج
إنتاج: ميرفين ليروي
سيناريو: نويل لانجلي — فلورنس بيرسون - إدجار آلان وولف
عن قصة لـ: فرانك ال بوم
تصوير: هارولد روسون
أغاني: إي واي هاربورج - هارولد أرلين
الممثلون الرئيسيون: جودي جارلاند - راي بولجر — جاك هيلي — بيرت لار - مارجريت هاملتون - بيلي بورك — فرانك مورجان

الغناء تحت المطر SINGING IN THE RAIN

أمريكا: 1952 - مترو جولدوين ماير
إخراج: جين كيلي - ستانلي دونين
إنتاج: آرثر فريد
تصوير: هارولد روسون
سيناريو: بيتي كومدين - أدولف جرين
أغاني: آرثر فريد - ناسيو هيرب براون - بيتي كومدين - أدولف جرين - روجر إيدنز
مدة العرض: 103 دقائق
الممثلون الرئيسيون: جين كيلي — دونالد أوكونور - ديبي رينولدز - جين هاجين — ميلارد ميتشيل - سيد شاريس

THE SOUND OF MUSIC صوت الموسيقى

الولايات المتحدة الأمريكية ـ 1965

إنتاج وإخراج: روبرت وايز

سيناريو: إيرنست ليمان، عن مسرحية موسيقية لـ (ريتشارد روجرز) و(أوسكار هامرستاين) وعن رواية لـ (هاورد لندساي) و(راسل كراوس)

موسيقى: إشراف وقيادة إروين كوستال

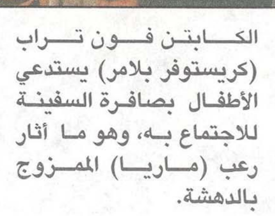
تصوير: تيد ماكورد

مدة العرض: 172 دقيقة (فوكس القرن العشرين)

الممثلون الرئيسيون: جولي أندروز ـ كريستوفر بلامر ـ إليانور باركر ـ ريتشارد هايدن ـ بيجي وود



ماريا (جولي أندروز) تغادر الدير لتسلم عملها مربية أطفال، وهي لا تملك سوى غيتارها وثقتها بنفسها. لاحظ قضبان الدير من خلفها، التي ستتذكرها عندما تقترب من منزل الكابتن. إنهما نوعان مختلفان من السجون ستقوم بتحريرهما.



الكابتن فون تراب (كريستوفر بلامر) يستدعي الأطفال بصافرة السفينة للاجتماع به، وهو ما أثار رعب (ماريا) الممزوج بالدهشة.



ماريا تقابل الأطفال.



الجميلة تقع في غرام الوحش. ماريا تغير حال عائلة الكابتن وشخصيته.

عائلة فون تراب تهرب إلى الأمان عبر الجبال.

لم يبد أحد إعجابه بالفيلم في البداية ـ باستثناء عامة المشاهدين. وقد سخر كبار النقاد منه باعتباره مزيجا من الموسيقى والجبال، والراهبات والنازيين. لكن منذ اللقطة الافتتاحية المصورة من الهليكوبتر، التي استغلت على الفور عظمة المناظر الطبيعية، وأعطت مقدمة بصرية لروح البطلة السامية، يبدو الفيلم واثقا تماما من جاذبيته الشاعرية الفائقة. وهي ثقة في محلها بالتأكيد، فهو لا يزال أنجح الأفلام الموسيقية التي تم تقديمها على الإطلاق.

وكان قد تم إعداد الكثير من الحسابات الدقيقة لهذه التحفة التجارية الرائعة. والقصة تدور حول تلك الفتاة الجميلة (ماريا فتاة الدير التي تؤدي دورها جولي أندروز باقتدار) التي تسرق قلب الوحش (كريستوفر بلامر في أفضل أدواره الساخرة في دور الكابتن فون تراب)، رغم أنف الجنية الشريرة (البارونة التي أدت دورها إليانور باركر بوقار عظيم). لكن الرواية حقيقية أيضا: إذ تتزوج ماريا فتاة الدير بالفعل من الكابتن، وتهرب من وجه النازيين بصحبته هو وأولاده عبر جبال الألب النمساوية. ولأن الرواية نفسها تبدو مثل مزيج من الروايات الخيالية والحقيقية، فإنها تعتبر مادة خصبة لعمل فيلم موسيقي يوحي، شأنه شأن أغلب الأفلام الموسيقية، بأن الأفلام يمكن أن تصبح حقيقة واقعة.

والفيلم مشوق أيضا في تناوله لعمق الدور النسائي، فالرواية تحكي قصة جين إير الشغوفة بالموسيقى. فهي مربية أطفال روحها مستقلة تقع في غرام سيدها الصارم الذي يذوب مظهره الكاذب أمام نموذجها الإنساني. وبعد إزالة عوائق عديدة، فإنها تتزوجه. وفي أثناء ذلك، تنجح في تغيير وجهات نظر الكابتن المتزمتة حول الطبقات والنساء. وتحطم سجن مواقفه المتحفظة (مثل بوابات المنزل التي تشاهدها عندما تصل لأول مرة فتتذكرها بنظام الدير الصارم).

وهي تضع حدا للاستبداد الأحمق في أسلوب إدارته للمنزل (الصافرة التي ينادي بها على أطفاله في وقت مبكر من الفيلم تذكّر بالصافرة التي يطلقها الصبي لاستدعاء زملائه النازيين قرب نهاية الفيلم).

إن ما فعلته ماريا هو أنها حولت أسلوب الاستبداد داخل المنزل إلى أسلوب ديمقراطي، وتنجح في ذلك في الوقت الذي ظلت فيه محتفظة بأنوثتها وحريتها وشخصيتها، ولعل هذا ما يفسر حب النساء الشديد للفيلم.

تحقق كل هذا من خلال تعويذة الموسيقى. فالموسيقى تعبر عن حب ماريا للطبيعة (أغنية صوت الموسيقى) وتمنحها الثقة، وهي تنفخ الحيوية والنشاط في الأطفال (أغنية دو - ري - مي)، وتزيل مخاوفهم (أغنية أشيائي المفضلة)، كما تبدل حال الكابتن عندما يسمع الموسيقى من جديد داخل منزله، واللحظة التي يغني فيها لأول مرة هي اللحظة التي يشعر فيها المشاهد أن ماريا تقع في الحب (وهنا تبدو بعض الحبكة السينمائية البارعة). وفي النهاية فإن الموسيقى تغلّف روحا وطنية وتختفي باختفاء عالم وميلاد عالم جديد. وأيا كان رأي النقاد، فلا يمكن لأي مسح للأفلام الموسيقية أن يغفل ذكر فيلم «صوت الموسيقى» لأن أحداثه بطبيعة الحال تدور حول الموسيقى - وطيف المشاعر الذي يمكن للموسيقى أن تعبر عنه، وأخيرا فإنه يصور ما يمكن لصوت الموسيقى تحقيقه.

ذات الوجه المضحك FUNNY FACE



أمريكا - 1956 - بارامونت
إخراج: ستانلي دونين
إنتاج: روجر إيدينز
سيناريو: ليونارد جيرش
تصوير: راي جون
أغاني: جورج وإيرا جيرشوين
أغاني إضافية: روجر إيدينز - ليونارد جيرش
موسيقى بقيادة: أدولف دويتش
الممثلون الرئيسيون: أودري هيبورن - فريد أستير - كاي تومبسون - روبرت فليمنج - مايكل أوكلير

أفلام الخيال العلمي

خلقت السينما عوالم عديدة وخيالات جديدة باستكشافها المجهول والخطر والرائع في الوقت نفسه. وقد قدمت السينما العديد من هذه الأفلام. لكن تبقى الأفلام التالية أعظم ما قدم في هذا المجال:

مترو بوليس — METROPOLIS

ألمانيا ـ 1926
إخراج: فرتيز لانج
سيناريو: فرتيز لانج ـ ثيافون هاربو
عن قصة لـ: ثيافون هاربو
تصوير: كارل فروند ـ جونتر ريتو
مؤثرات خاصة: إيوجين شوفتان
مدة العرض: 104 دقائق (UFA)
الممثلون الرئيسيون: بريجيت هيلم ـ ألفريد آبيل ـ جوستاف فروليك ـ رودلف كلاين روج



فانتازيا FANTASIA



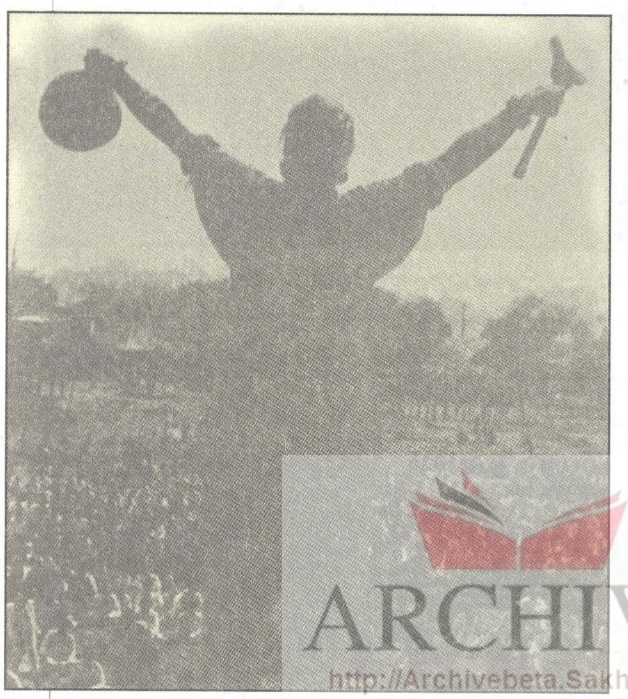
أمريكا ـ 1940
إخراج: والت ديزني
مراقب الإنتاج: بن شاربستين
إخراج قصة: جوجرابت ـ ديك هومر
موسيقى: باخ توكاتا وفوجا من مقام فاصغير.
تشايكوفسكي: كسارة البندق
دوكاس: صبي الساحر
سترافنسكي: شعائر الربيع
بتهوفن: السيمفونية الريفية
بونتشييلي: رقصة الساعات
موزورسكي: ليلة فوق جبل عار
شوبيرت: سلاما مريم
أوركسترا فيلادلفيا بقيادة ليوبولد ستوكوفسكي
توزيع: شركة ديزني للإنتاج ـ RKO
مدة العرض: 135 دقيقة

أورفيوس ORPHÉE



فرنسي ـ 1950
إخراج: جان كوكتو
إنتاج: إيميل داربو
سيناريو: جان كوكتو
موسيقى: جورج أوريك
تصوير: نيكولاس هاير
مدة العرض: 95 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: جان ماري ـ فرانسوا بيريير ـ ماريا كاساريس ـ ماري ديا ـ إدوارد ديرميث ـ جولييت جريكو

لقاء قريب من النوع الثالث CLOSE ENCOUNTER OF THE THIRD KIND



أمريكا ـ 1977

إخراج: ستيفن سبيلبرج

إنتاج: جوليا فيليبس ـ مايكل فيليبس

سيناريو: ستيفن سبيلبرج

موسيقى: جون وليامز

تصوير: فيلموس زيجموند

مدة العرض: 135 دقيقة

مؤثرات تصويرية خاصة: دوجلاس ترامبول

الممثلون الرئيسيون: ريتشارد درايفوس ـ فرانسوا تروفو ـ تيري جار ـ ميلندا ديلون ـ كاري جافي



2001 أوديسا الفضاء 2001 A SPACE ODYSSEY

المملكة المتحدة ـ 1968
إنتاج وإخراج: ستانلي كوبريك
سيناريو: ستانلي كوبريك ـ آرثر سي كلارك
عن رواية (الحارس) لـ (أرثر سي كلارك)
موسيقى: ريتشارد شتراوس ـ يوهن شتراوس ـ آرام خاتشادوريان ـ جيورجي ليجيتي
تصوير: جيفري آنسوورث
مدة العرض: 141 دقيقة (مترو جولدوين ماير)
الممثلون الرئيسيون: كايردمليا ـ جيري لوكوود ـ وليام سلفستر

«2001 أوديسا الفضاء» خطوة داخل عالم جديد شجاع. فلم تكتمل وجهة نظر رجل في فيلم ملحمي، منذ فيلم (التعصب) Intolerance، كما اكتملت في هذا الفيلم ولم يكن لأوديسا (ستانلي كوبريك) بطل، ولا يحوي سوى القليل من الحبكة الفنية، إلا أنه يخلب الألباب كتجربة بصرية وموسيقية.

ويمكن وصف الفيلم بأنه سيمفونية خيالية من ثلاث حركات. الحركة الأولى هي «فجر الإنسان» وفيها تتصارع القرود البدائية من أجل البقاء، وتكتشف ميلا طبيعيا على مايبدو للعدوان، وتصبح العظام



سفينة الفضاء من الداخل.

سفينة الفضاء التي ظهرت في الجزء الثالث من فيلم ستانلي كوبريك، ورحلتها إلى المشتري عبر المجموعة الشمسية.

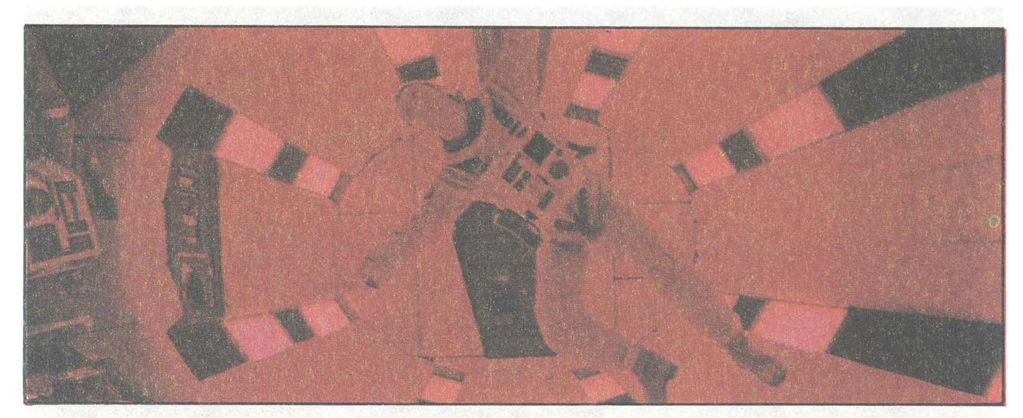


لقطة ملأت الشاشة، صورها كوبريك لسطح القمر. والجزء الثاني من الفيلم يعالج رحلة إلى القمر للتحري حول إشارات غامضة يقوم بإرسالها حجر أسود.

سلاحا للتدمير، ثم تتطاير في الهواء لتتحول في أروع انتقالة في تاريخ السينما إلى سفينة فضاء تدور بسرعة. ففي لقطة واحدة حدثت قفزة هائلة في الزمن والتقنيات، لكن القطع يوحي بأنه ربما لم تحدث القفزة نفسها في سلوك القرود وبني الإنسان.

ويتعرض الجزء الثاني من الفيلم لرحلة فضائية هدفها استقصاء إشارات غامضة تصدر من كوكب المشتري، وتتعرض المهمة للخطر عندما يحاول الكمبيوتر الناطق هال القضاء على طاقم الرحلة. ويصور الجزء الأخير رحلة إلى ما وراء المشتري، الأمر الذي يعطي إحساسا غير محدود بالفضاء، ويجعل الإنسان يتأمل نفسه وماضيه، وهو ما سيؤثر بالتأكيد في الطريق الذي سيسلكه في المستقبل.

ويتم ربط الأجزاء الثلاثة بظهور حجر ضخم غامض مستطيل في مراحل عديدة. ويبدو أن هذا الحجر يمثل ذكاء أعلى، أو المرحلة التالية من التقدم والقوة والمعرفة التي يصبو إليها الإنسان دائما. وهكذا فإن الفيلم يحكي قصة بحث الإنسان الدائم عن فتح عقلي جديد بينما هو يسعى إلى ما يسميه كوبريك «الخطوة التالية لمصيره التطوري». وتتسم الرؤية المستقبلية للفيلم بطابع ساخر، مثل تلك اللقطة الجامدة للمضيفة الجوية وهي تنقلب بهدوء رأسا على عقب أثناء قيامها بتوزيع الوجبات الجاهزة، أو الحمام الذي تنعدم الجاذبية داخله وتعليمات استخدامه الكثيرة والمذهلة، أو حتى ظهور كينيث كيندال القصير على الشاشة لقراءة الأنباء على القناة (12) بتلفزيون هيئة الإذاعة البريطانية الـ(بي بي سي). كما كانت الموسيقى عنصرا مهما وملائما في فيلم خيالي عن الفضاء، فجاءت موسيقى فالس الدانوب الأزرق ليوهان شتراوس لتصاحب لقطات السفينة السابحة في الفضاء، وكأنه باليه للآلات، في مفهوم عبقري عصري لموسيقى الكواكب. كما يصاحب لحن ريتشارد شتراوس لقصيدة نيتشه «هكذا تحدث زرادشت» جزء «فجر الإنسان»، وهو معنى ملائم لفيلم يعالج قدرة الإنسان على البقاء والتطور، ومحاولاته الجبارة للسيطرة على



رائد الفضاء بومان (كاير دوليا) يبذل جهدا للعودة إلى داخل سفينة الفضاء عبر الممر، لفصل الكمبيوتر (هال) الذي أصيب بالجنون وتسبب في قتل زميله بول (جيري لوكوود).

(بومان) يتأمل نفسه وماضيه، وهو يموت ليولد من جديد. وقد قال كوبريك: «إن أثار الفيلم المشاعر واخترق العقل الباطن، وإن أثار حنينا ميثولوجيا ودينيا، فقد نجح في رسالته إذن».



صورة لعين من المرحلة الأخيرة من رحلة رائد الفضاء إلى المجهول، وهي واحدة من الصور الدائرية العديدة في الفيلم، والتي تم استخدامها لتأكيد موضوع التطور الحلقي للإنسان.

الكون.

ويتسم الفيلم بطابع تكهني أكثر مما يقدم طرحا محددا. غير أن هذا الطابع انطوى أيضا على مضامين مزعجة. فالنساء على مايبدو لا يتمتعن إلا بدور ضئيل في هذا العالم، كما أن المرء يذهل لغياب المشاعر الإنسانية عامة، فالاتصال روتيني وعادي وكثيرا ما يعتمد على بيانات الكمبيوتر أكثر من اعتماده على التفاعل الإنساني، ويتم تصنيف الهوية الشخصية بكفاءة آلية تامة. أما هال فهو المخلوق الوحيد المتعاطف، وهو كمبيوتر مخبول يصاب بسعار ورغبة في القتل وينتقم من صانعيه. فهل الإنسان مسير بالتقنيات التي بناها هو نفسه؟ لعل عظمة «2001 أوديسا الفضاء» أنه يفترض عكس ذلك. فهو يظهر، ضمن أشياء عديدة، كيف يمكن للإنجازات التكنولوجية

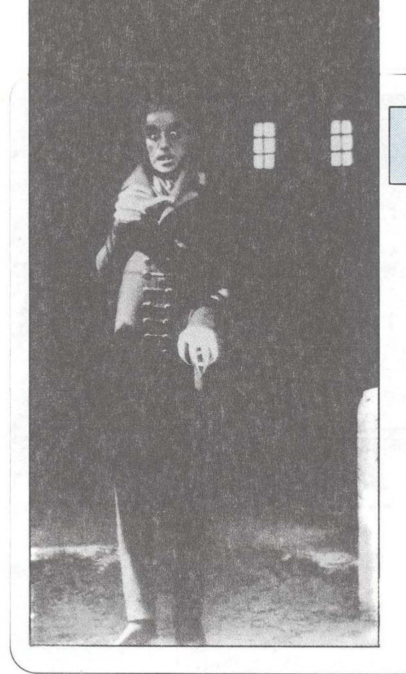
أفلام الرعب

ناقشت هذه النوعية من الأفلام موضوعات جادة ومناسبة حول طموحات الإنسان، وتعقيدات الحياة وإحباطاتها، والقسوة الغافلة للعلماء الذين يتجاهلون المشاعر الإنسانية. وهكذا كان الوحش يظهر أحيانا كشخصية متجانسة أكثر من البشر. وإليكم أهم أربعة أفلام من هذه النوعية:

فرانكشتاين FRANKENSTEIN

أمريكا ـ 1931
إخراج: جيمس ويل
إنتاج: كارل ليميل جي آر
سيناريو: جاريت فورت ـ فرانسيس إدوارد فاراجو ـ جون إل بالورستون
عن قصة لـ: (بيجي ويلنج) وقصة لـ (ميري وولستون، كرافت شيلي)
تصوير: آرثر إديسون
مدة العرض: 71 دقيقة (يونيفرسال)
الممثلون الرئيسيون: بوريس كارلوف ـ كولين كلايف ـ ماي كلارك ـ جون بولس ـ إدوارد فون سلون ـ دوايت فراي

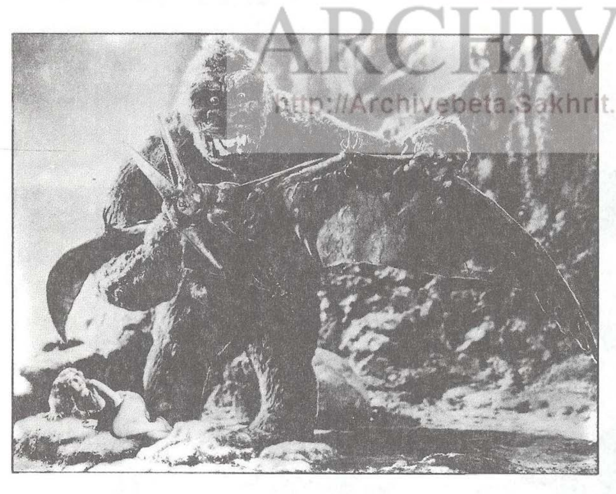




غير الميت NOS FERATU

ألمانيا ـ 1922
إخراج: إف دبليو مورنو
سيناريو: هنريك جالين
عن قصة (دراكولا) لـ (برام ستوكر)
تصوير: فرتيز أرنو فاجنر
مدة العرض: 62 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: ماكس شريك ـ جوستاف فون فاجينهايم ـ جريتا شرودر

كنج كونج KING KONG



أمريكا ـ 1933
إخراج وإنتاج: ميريان سي كوبر ـ إيرنيست بي شود ساك
المنتج المنفذ: ديفيد أوسيلزنيك
سيناريو: جيمس إي كريلمان ـ روث روز
عن فكرة لـ: (ميريان سي كوبر) و(إيدجار والاس)
المؤثرات الخاصة: ويليس إتش أوبرايان
موسيقى: ماكس ستايز
تصوير: إيدي ليندين ـ فيرنون ووكز ـ جي أوتيلور
مدة العرض: 100 دقيقة ـ RKO
الممثلون الرئيسيون: فاي راي ـ روبرت أرمسترونج ـ بروس كابوت

سايكو «المختل عقليا» PSYCHO

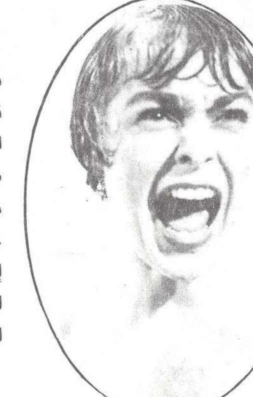
الولايات المتحدة: 1960
إنتاج و إخراج: ألفريد هتشكوك
سيناريو: جوزيف ستيفانو مقتبس من رواية لـ روبرت بلوك
موسيقى: بيرنارد هيرمان
تصوير: جون إل راسل
مدة العرض: 108 دقائق (بارامونت)
الممثلون الرئيسيون: أنتوني بيركنز ـ جانيت لي ـ فيرا مايلز ـ جون جافين ـ مارتن بالسام.

المتزايدة للإنسان أن تدعم القدرة التعبيرية لأكثر الأشكال الفنية تقدما ونعني بها السينما.

أكان هتشكوك في الواقع مثلما كان يبدو عليه؟ إذ كانت صورته العامة صورة جنتلمان مهيب الطلعة يتمتع بروح دعابة مرعبة مكنته كصانع للأفلام من أن يضفي على حياتنا لمسة ميلودرامية قوية. ومن زاوية أخرى، فإن أفلامه تبدو رغم ذلك وكأنها أحلام في ظلام رجل معقد للغاية. وينبع عنصر التشويق عادة من القلق الجنسي، وتكشف الأفلام عن صاحب شخصية غير سوية يعاقب بطلاته لجمالهن، بينما يكشف فهمه للامتزاج بين الحب والكراهية، والخوف والرغبة، عن استحواذ التحليل النفسي الفرويدي على عقله.

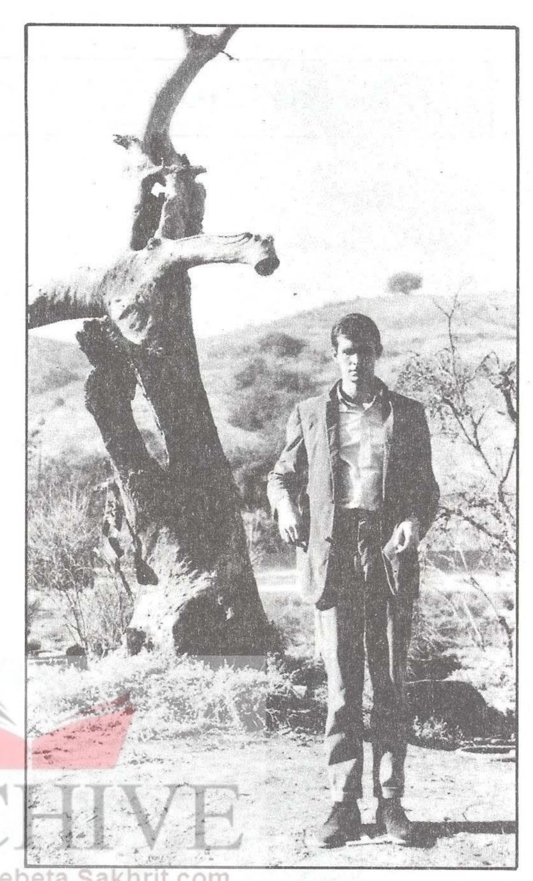
ويكشف فيلم «سايكو»

ماريون كرين (أو جانيت لي) تتناول بعض الشطائر في الموتيل الذي يمتلكه بيتس، وتفكر في مسألة إعادة النقود التي سرقتها.



مشهد الحمام الشهير: جانيت لي تصرخ عندما يفتح القاتل الستارة ويهاجمها بسكين. وزادت صرخاتها قوة مع صرخات موسيقى كمان بيرنارد هيرمان. عندما سئل هتشكوك عن سبب إخراجه فيلم «سايكو» أجاب أن السبب هو «مفاجأة حدوث الجريمة في الحمام».

بعبقرية عن هذا الانفصام في شخصية هتشكوك، لأنه بطبيعة الحال يروي قصة شخصية تعاني من الانفصام. والفيلم بالنسبة لهتشكوك يعد فيلما مسليا، وتدريبا فنيا على التأثير في المشاهدين والتلاعب بهم، أو «تحريكهم كالأدوات» كما يقول هو نفسه. والفيلم مبني حول ثلاث صدمات تم إعدادها بعناية: جريمة قتل ماريون كرين (جانيت لي) التي تقع في حمام غرفة الموتيل. ثم قتل المخبر (مارتن بالسام) على درجات سلم المنزل، أثناء التحقيق في مسألة اختفاء البطلة، ثم المفاجأة الأخيرة التي تكشف عنها الأحداث داخل القبو، عندما تضطرب سكينة الهيكل العظمي للأم ويتبين أن نورمان بيتس (أنتوني بيركنز) صاحب الموتيل هو القاتل. وكما خطط هتشكوك، فقد كانت الصدمة الكبرى هي الأولى، وذلك لأسباب عديدة: فهو أمر غير متوقع على الإطلاق، لأنه لا يوجد فيلم تقتل بطلته بعد أربعين دقيقة فقط من بدايته، وبسبب ذلك التأثير المتعمد للعنف المفرط في المشهد، الذي نفذ من خلال عمل مونتاج سريع وبارع، وعزز من هذا التأثير الصراخ المكتوم لأصوات



التخلص من الدليل: نورمان بيتس (أنتوني بيركنز) يشاهد في توتر غرق السيارة التي تضم جثة الفتاة القتيلة، في أعماق المستنقع. والمنظر الكئيب في الصورة يتناغم مع الإقفار العاطفي والبصري للفيلم.

الكمان في اللحن الذي وضعه برنارد هرمان. وكما قال هتشكوك، فإن الفيلم يصبح بعد ذلك أقل عنفا وأكثر توترا لأن الرعب انتقل إلى عقل المشاهد.

لكن مع الاعتراف بالأسلوب العبقري الذي يبث بوساطته هتشكوك الخوف الجماعي في نفوس المشاهدين، هل يمكن لامرىء أن يعزو فقط تأثير هذا الفيلم إلى استخدامه المعالجة الميكانيكية البارعة والصدمة الجسدية؟ فقد جُذِبَ المشاهدون إلى عالم الفيلم ببراعة فائقة، غير أن جانبا من السحر يعود إلى هذا العالم نفسه، وهو عالم مضطرب للغاية. وتتمثل إحدى الموتيفات الرئيسية في الفيلم في تكرار ظهور العيون «الميتة» أو «الجامدة»: كنظارة رجل الشرطة الداكنة التي أخافت ماريون وجعلته يبدو في نظرها وكأنه غول جبار، والعينين الليليتين للبومة المحنطة داخل غرفة

نورمان، التي بدت وكأنها تراقب كل خطواته، وعيني ماريون الجامدتين بعد مقتلها داخل الحمام، في إيحاء لنهاية رؤيتها للأحداث، ومحجري العينين الفارغين في وجه الأم في نهاية الفيلم عندما يتكشف السر المخيف في أعماق شخصية نورمان.

إنه عالم حافل بالعدمية والاضطرابات العصبية، ونورمان وماريون شخصيتان في مأزقين خاصين، تغرق هويتاهما في مستنقع الإحساس بالذنب الجنسي. ولأن أنتوني بيركنز وجانيت لي قد أديا دوري عمريهما، فإن شخصيتهما تثيران التعاطف على نحو غير عادي، وكانت نهايتهما بشعة، لكن بدرجة متفاوتة. ويظل هذا الفيلم هو «ماكبث» أفلام الرعب، رحلة قاسية ودموية داخل دوامة القتل والجنون، حيث يقتل المضيف ضيفته، ثم يأمل أن يطهره قليل من الماء من إثمه. وسواء اعتبرنا فيلم «سايكو» كوميديا سوداء أو كابوسا روحيا، فإنه سيبقى فيلما لا ينسى، يؤكد أن الروح الغامضة للمخرج العبقري هتشكوك ستظل تبتسم لنا من وراء قبره ابتسامة عابثة ومتوعدة مثل مومياء نورمان بيتس.



الانطلاقة الأخيرة في الفيلم نحو المجهول: ليلا (فيرا مايلز) شقيقة ماريون تستعد لدخول القبو الذي يحوي الحل المخيف لطلاسم اللغز.



المخبر الخاص (مارتن بالسام) يستجوب بيتس حول اختفاء ماريون

الأفلام العاطفية

مع مرور الوقت، ازداد حب رواد السينما للروايات العاطفية. وقد ظهر أعظم هذه الأفلام في الثلاثينات والأربعينات، عندما كانت سحب الحرب تغطي العالم، فهرب الناس إلى دور السينما، بحثا عن الدفء الضائع والسلام الذي يفتقدونه. وإليكم أعظم ستة من هذه الأفلام:

غادة الكاميليا CAMILLE

أمريكا ـ 1937
إخراج جورج كوكور
إنتاج: إيرفنج جي ثولبيرج
سيناريو: زو أكينز ـ فرانسيس ماريون ـ جيمس هيلتون
عن قصة ومسرحية (غادة الكاميليا) لـ (إلكسندر دوماس الابن)
موسيقى: هيربرت ستوتهارت
تصوير: وليام دانيلز ـ كارل فروند
مدة العرض: 108 دقائق ـ مترو جولدوين ماير
الممثلون الرئيسيون: جريتا جاربو ـ روبرت تيلور ـ ليونيل باريمور ـ هنري دانييل ـ جيسي رالف ـ لورا هوب كروز



سجين زندا THE PRISONER OF ZENDA



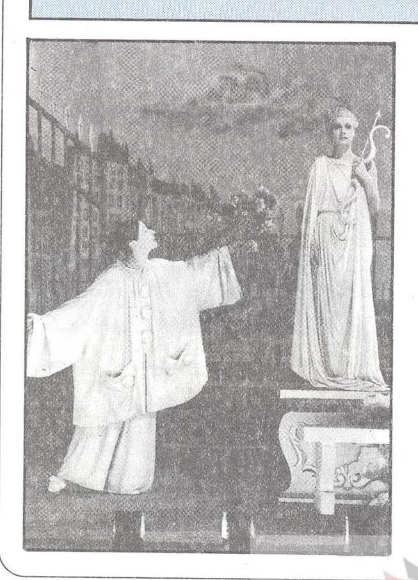
أمريكا ـ 1937
إخراج: جون كرومويل
إنتاج: ديفيد أو سيلزنيك
سيناريو: جون بولدرستون ـ ويليس روت ـ دونالد أوجدن ستيورات
عن قصة لـ (أنتوني هوب)
موسيقى: ألفريد نيومان
تصوير: جيمس وونج هو
المدير الفني: ليل ويلر
مدة العرض: 101 دقيقة ـ (سيلزنيك)
الممثلون الرئيسيون: رونالد كولمان ـ دوجلاس فيربانكس جي آر ـ مارلين كارول ـ ديفيد نيفين ـ ريموند ماسي ـ ميري آستون ـ سي أوبري سميث

كازابلانكا CASABLANCA



أمريكا ـ 1943
إخراج: مايكل كورتيز
إنتاج: هول بي واليس
سيناريو: جوليوس جي إبستاين ـ فيليب جي إبستاين ـ هاورد كوك
عن قصة مسرحية لم يتم إنتاجها بعنوان (الجميع يحضرون لمنزل ريك) لـ (موراي بورنيت وجون إليسون)
موسيقى: ماكس ستايز
تصوير: آرثر إديسون
مدة العرض: 102 دقيقة ـ (الأخوان وارنر)
الممثلون الرئيسيون: همفري بوجارت ـ إنجريد بيرجمان ـ كلود رينز ـ بول هنريد ـ كونارد فايت ـ سيدني جرينستريت ـ بيتر لور ـ دولي ويلسون

أطفال الجنة LES ENFITS DU PARADIS E



فرنسا ـ 1945
إخراج: مارسيل كارني
إنتاج: فريد أورين
سيناريو: جاك بريفير
تصوير: روجير هوبير
موسيقى: جوزيف كوزما ـ موريس ثيرييت
مدة العرض: 195 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: إرليتي ـ جان لوي بارول ـ بيير براسور ـ مارسيل هيران ـ ماريا كاساريس ـ بيير رينوار ـ لوي سالو

لقاء عابر BRIEFE ENCOUNTER



بريطانيا ـ 1945
إخراج: ديفيد لين
سيناريو وإنتاج: نويل كاورد
تصوير: روبرت كراسكير
عن مسرحية من فصل واحد (لا تزال الحياة باقية) من مجموعة مسرحية بعنوان (الليلة في الثامنة والنصف)
موسيقى: رحمانينوف، كونشيرتو البيانو الثاني
مدة العرض: 86 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: سيليا جونسون ـ تريفور هاورد ـ ستانلي هولواي ـ سيريل ريموند ـ جويس كاري

ذهب مع الريح GONE WITH THE WIND

الولايات المتحدة الأمريكية ـ 1939
إخراج: فيكتور فلمنج
إنتاج: ديفيد أو. سيلزنيك
سيناريو: سيدني هاورد عن رواية لمارجريت ميتشيل
موسيقى: ماكس ستايز
تصوير: أرنست هولر ـ راي ريناهان
تصميم الإنتاج: وليام كاميرون مينزيس
مدة العرض: 220 دقيقة (مترو جولدوين ماير ـ سيلزنيك)
الممثلون الرئيسيون: كلارك جيبل ـ فيفيان لي ـ ليزلي هاورد ـ أوليفيا دي هافيلاند ـ توماس ميتشيل ـ هيتي ماكدانييل ـ أونا مانسن ـ باربارا أونيل.



ريت باتلر (كلارك جيبل) في رفقة حبه القديم بيل والتنج (الممثلة أونا مانسن).



سكارليت (فيفيان لي) وأبوها جيرالد أوهارا (الممثل توماس ميتشيل).

حقق (ذهب مع الريح) المستحيل، فقد جاء عظيما كما قدمته الدعاية الخاصة به. والقصة ملحمة بطولية تروي وقائع دمار وإعادة إعمار الجنوب الأمريكي خلال الحرب الأهلية الأمريكية وبعدها. وكان المنتج ديفيد سيلزنيك قد عانى كثيرا حتى فاز بحقوق تحويل الرواية لعمل سينمائي حتى قبل أن تحقق نجاحا هائلا.



ريت وسكارليت يهربان من أتلانتا المحترقة، آخذين معهما ميلاني ورضيعها. وقد تعين تصوير هذا المشهد في البداية لإفساح المجال لبناء باقي مواقع التصوير. وسيلاحظ القارىء أن سكارليت تظهر في (لقطة عامة)، فمن المعروف أنه لم يكن قد تم اختيار فيفيان لي لأداء الدور في ذلك الحين.

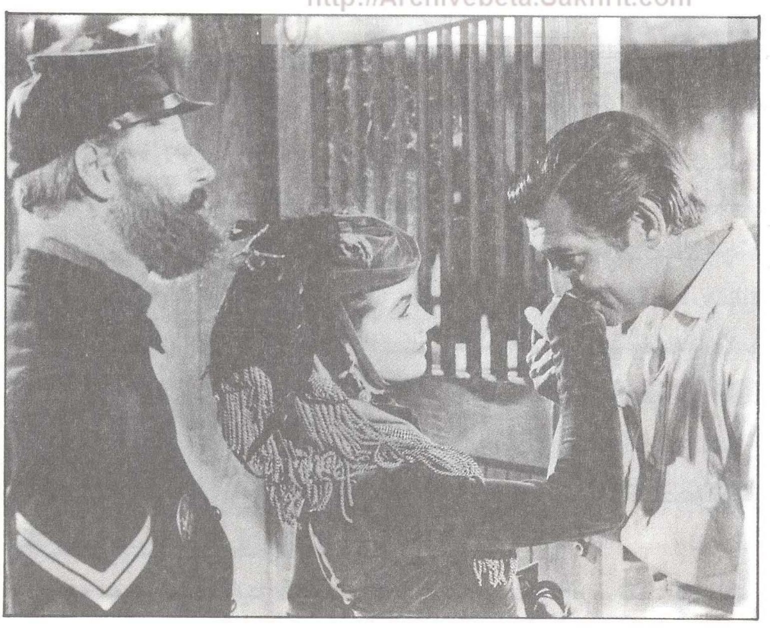
ريت يترك سكارليت لتقطع بقية المسافة إلى «تارا» من دونه، بينما ينطلق هو للقتال.

وقد أصر على إنتاج فيلم يفوق في شعبيته شعبية الرواية نفسها فأشرف على كل التفاصيل الدقيقة للألوان، والأزياء، والموسيقى وتصميم المناظر. لكن عناوين الفيلم تحكي فقط نصف ما حدث، إذ شارك ثلاثة من المخرجين في إخراج الفيلم (كوكور — وسام وود بالإضافة إلى فلمنج الذي ذكر اسمه في إعلانات الفيلم). وجاء السيناريو الأخير نتيجة لجهود ثمانية من كتاب

سكارليت تقتل جنديا هاربا (بول هارست) سرق بعض الأمتعة فوق السلم في «تارا» وقد أخرج هذا المشهد المخرج جورج كوكور.



بعد موت فرانك، زوج سكارليت الثاني، يعرض ريت عليها الزواج.



معتقدة أن ريت من الأثرياء، سكارليت في حاجتها الماسة إلى النقود تذهب إلى أتلانتا للعثور عليه، لتكتشف أنه في السجن.

كلارك جيبل في دور ريت باتلر الذي اختاره الجمهور لأداء الدور.



مامي (هيتي مكدانيل) تستقبل ميلاني (أوليفيا دي هافيلاند) بعد موت بوني.

السيناريو، كان منهم بن هيكت وسكوت فتزجيرالد. ونظمت حملة ضخمة للعثور على الممثلة المناسبة لأداء دور سكارليت أوهارا، بل ولم يتم الاتفاق على اسم الممثلة المنشودة حتى بعد البدء في تصوير مشاهد الفيلم.

وبطلا الفيلم ريت باتلر وسكارليت أوهارا هما أنطونيو وكليوباترا الفولكلور الرومانسي للسينما الأمريكية. فقد أخذ حب البطلين يتأرجح بين مد وجزر في ظل مجتمع أرستقراطي ينهار ثم يصارع لكي يولد من جديد. إذ يترك ريث المنهك سكارليت لعذابها، في اللحظة نفسها التي تدرك فيها أن حب عمرها لآشلي ويلكس (الممثل ليزلي هاورد)، كان وهما زائفا. ومن زاوية خاصة، يبدو أن ويلكس هو شرير الفيلم، فهو رجل أرستقراطي متزوج من ميلاني الطاهرة (الممثلة أوليفيا دي هافيلاند)، ومع ذلك فإنه يشجع مشاعر سكارليت رغم أنه لم يكن لديه أي نية لتحقيق أمنياتها. ويبدو نبله الشاحب واهيا أمام استخفاف ريت المرح، مثلما كانت طيبة ميلاني الكاملة أقل تأثيرا بكثير من حيوية سكارليت الأنانية.

ومع موسيقى ستايز الرائعة والألوان الحيوية المعبرة، تتصاعد المشاعر المتشابكة إلى درجة

محمومة اقتربت بنا أحيانا من فيلم «ترويض النمرة»، وأحيانا أخرى من فيلم «الحرب والسلام».

وقد صور الفيلم ببراعة الدمار الناجم عن الحرب في مشهد واحد كادت فيه سكارليت أن تختفي من الشاشة وسط الأجساد الممددة للجنود القتلى والمصابين، كما كان مشهد احتراق مدينة أتلانتا من أكثر مشاهد الفيلم إثارة وحيوية (تم تصوير هذا المشهد في البداية لإفساح المجال لإقامة مواقع التصوير الأخرى)، وكان للفيلم فضل السبق في استخدام الجنوب الأمريكي كخلفية معبرة عن المشاعر الجارفة، وهو ما فعلته بعد ذلك مجموعة كبيرة من الأفلام والمسلسلات التليفزيونية الميلودرامية الأمريكية، مثل «المارد» (1956)، و«الماندينجو» (1973)، وحتى مسلسل «دالاس».

وكان الجمهور هو الذي طلب أن يؤدي كلارك جيبل دور ريت باتلر: فقد كان أداؤه يوحي بالثقة الكاملة. أما فيفيان لي، التي أدت دور سكارليت، فقد جسدت باقتدار دور المرأة الذكية متقلبة الأهواء، التي تعيش على وهم أن الحب يجب أن يكون هدف حياتها (من الجدير بالذكر أن دورها في الفيلم سبق دور «بلانش» الرائع الذي قدمته في فيلم «عربة اسمها الرغبة»، المأخوذ عن مسرحية تينسي ويليامز. و«بلانش» حسناء جنوبية أخرى، تظهر في فترة زمنية تالية، وتتشبث أيضا بأوهام رومانسية، في الوقت الذي تنتهك ممتلكاتها وجسدها).

وقد لا يكون «ذهب مع الريح» تحفة فنية سينمائية، إلا أنه يجسد خلاصة الإمتاع الهوليوودي الحافل بالمشاعر والمشاهد التي تتحدى الجميع بقدرتها على التأثير والإقناع.

فهل يجرؤ أحد على تقديم الفيلم في صياغة جديدة؟



الجرحى في مركز تجمع الجنود في أتلانتا وسكارليت لا تكاد تظهر في الصورة وسط الأجساد الممددة.

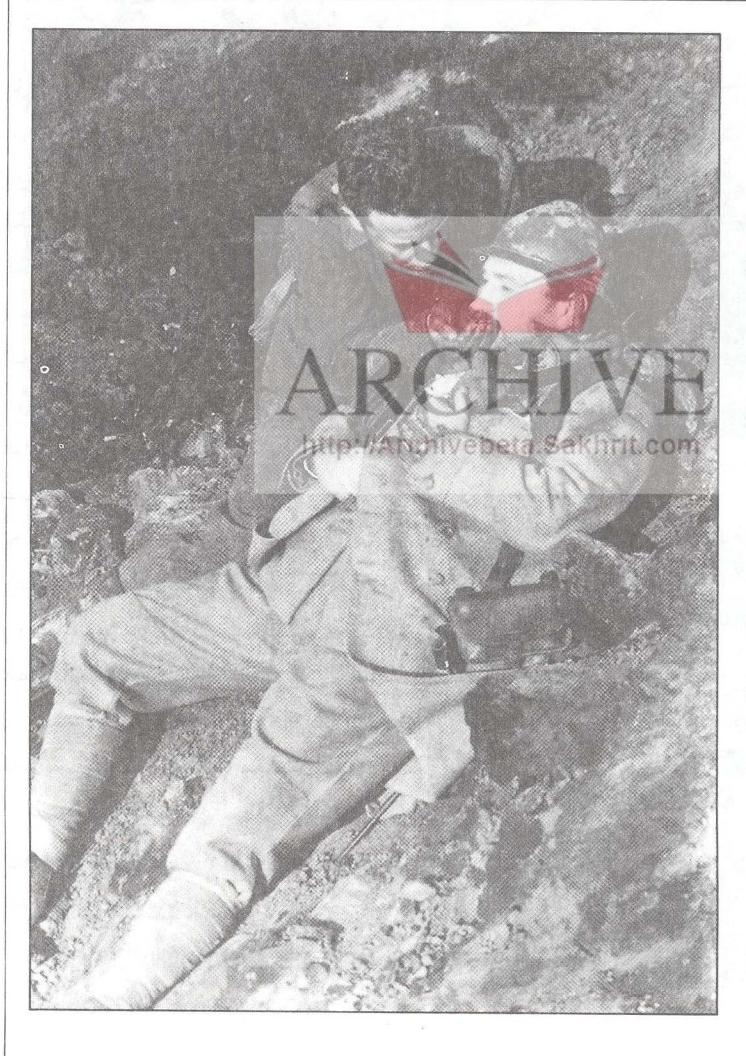


آشلي ويلكس (ليزلي هاورد) يحمل ابنه بعد موت زوجته ميلاني. وسكارليت وريت يراقبان الموقف في حزن.

أفلام الحرب

يبدو أن أفلام الحرب العظيمة هي تلك الأفلام التي تعبر عن كراهية الحرب، والرثاء على الشبان الذين يتم التضحية بأرواحهم، وتمجيد روح الفداء من أجل الآخرين. وإليكم أعظم هذه الأفلام:

كل شيء هادئ على الجبهة الغربية ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT



أمريكا ـ 1930
إخراج: لويس مايلزستون
إنتاج: كارل ليميل جي آر
سيناريو: ماكسويل أندرسون ـ جورج آبوت ـ ديل أندروز
عن قصة بالعنوان نفسه لـ (إيريك ماريا ريماركي)
تصوير: آرثر إديسون
مدة العرض: 140 دقيقة
مخرج الحوار: جورج كوكور (يونيفرسال)
الممثلون الرئيسيون: ليو إيريس ـ لويس وولهايم ـ جون راي

الوهم العظيم LA GRANDE ILLUSION



فرنسا ـ 1937
إخراج: جان رينوار
إنتاج: فرانك رولمير ـ ألبرت بنكوفيتش
سيناريو: شارلز سباك ـ جان رينوار
موسيقى: جوزيف كوزما
تصوير: كريستيان ماتراس
مدة العرض: 114 دقيقة
المثلون الرئيسيون: جان جابان ـ إيريك فون ستروهايم ـ بيير فريزني ـ مارسيل داليو ـ ديتا بارلو

ثلاثية فايدا THE WAJDA TRILOGY

بولندا
إخراج: أندريه فايدا
الفيلم الأول: جيل A GENERATION 1995
سيناريو: بودان زيسكو عن قصة للسيناريست بالعنوان نفسه
موسيقى: أندريه ماركوفسكي
تصوير: جيرزي ليبمان
مدة العرض: 90 دقيقة
المثلون الرئيسيون: أورزولا مودرزينسكي ـ تاديوز لومينيكي ـ يانوز بالوزيوفينتش ـ رومان بولانسكي
الفيلم الثاني: كانال KANAL 1957
سيناريو: جيرزي ستيفان ستوفنسكي
موسيقى: يان كرينز
تصوير: جيرزي ليبمان
مدة العرض: 97 دقيقة



المثلون الرئيسيون: تيريزا أزيوفسكي ـ تاديوز يانزار
الفيلم الثالث: رماد وماسات ASHES AND DI-AMONDS 1958
سيناريو: أندريه فايدا ـ جيرزي أندريوفسكي عن قصة بالعنوان نفسه لـ (جيرزي أندريوفسكي)
تصوير: جيرزي ووشيك
مدة العرض: 106 دقائق
المثلون الرئيسيون: زبيجنيو سيبولسكي ـ أيوا كريزوفسكا

روما ـ مدينة مفتوحة ROME - OPEN CITY

إيطاليا ـ 1945

إخراج: روبرتو روسيليني

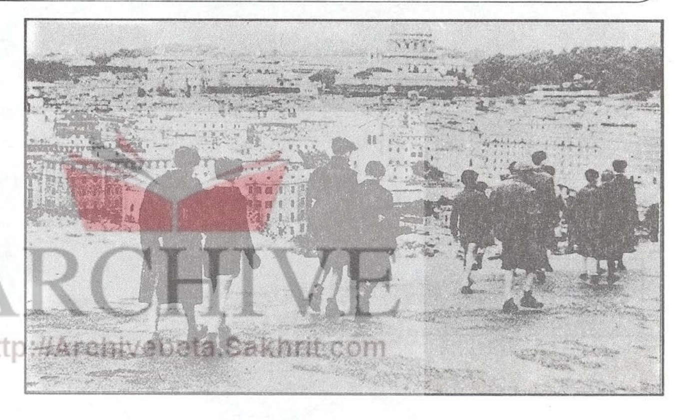
سيناريو: سيرجيو آميدي ـ فيديريكو فلليني ـ روبرتو روسيليني عن قصة سيرجيو آميدي وألبرتو كونسيليو

موسيقى: رينزو روسيليني

تصوير: أوبالدو آراتا

مدة العرض: 100 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: آنا مانياني ـ ألدو فابريزي ـ مارسيلو باليرو





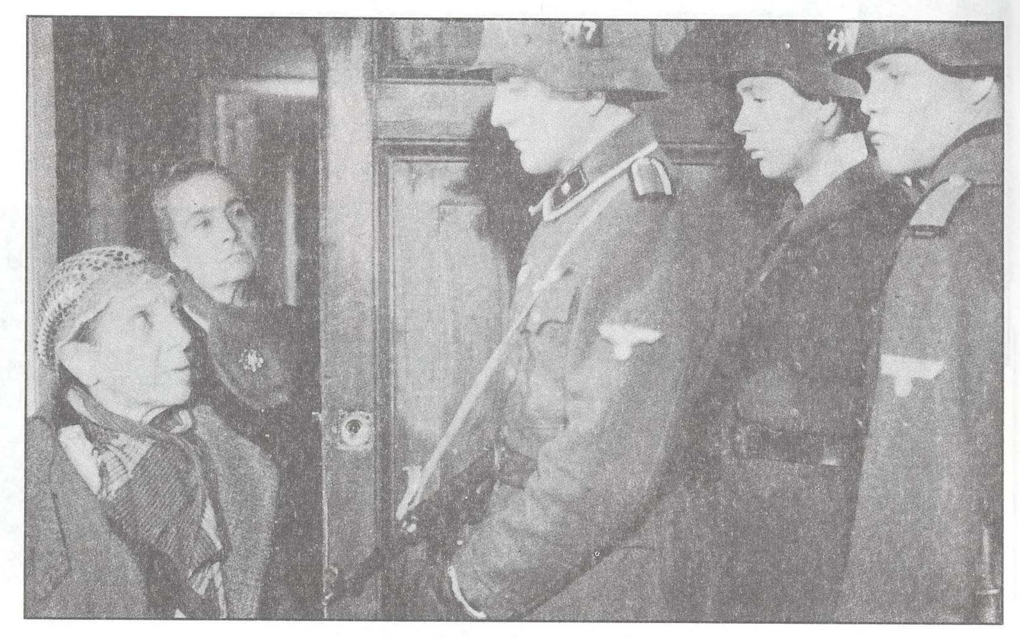
عودة الأطفال إلى المدينة.



القس دون بيترو (ألدو فابريزي) رجل في صف المقاومة، وكان عليه أن يضحي بحياته من أجلها.



جاسوسة الجستابو أنجريد (جيوفانا جاليتي) في مشهد مع الرائد بيرجمان (هاري فايست).

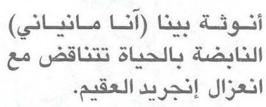


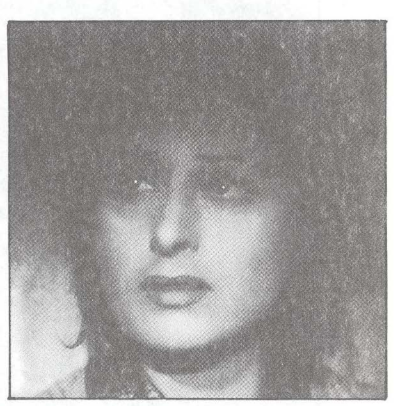
جنود الجستابو يفتشون شقق العمال.

ولد فيلم روبرتو روسيليني «روما ـ مدينة مفتوحة» وسط رماد الحرب. فقد كتب أثناء الاحتلال الألماني، وصور فور قيام الحلفاءبتحرير روما، ويتمتع بمصداقية التجربة الحقيقية المباشرة. ورغم أن حبكة الرواية خيالية، فإنها تمتلك قوة إقناع العمل الوثائقي. وتدور قصة الفيلم حول تعرض أحد قادة المقاومة الملاحقين من قبل النازي للخيانة قبل أن يعذب ويقتل. ويقوم رجال الشرطة بالقبض على الصديق الذي آواه، وإطلاق النار على خطيبة الصديق (آنا مانياني) وهي تجري وراء شاحنة الجستابو ـ وهو واحد من أكثر المشاهد إيلاما وتمزيقا لطيات القلوب في تاريخ أفلام الحرب. كما تقوم فرقة إعدام بإطلاق النار على القس الذي ساعد رجال المقاومة. ونتيجة للانفعال الغاضب الذي سيطر على الأداء والأسلوب، فقد كان للفيلم حضور ووضوح هائلان، فالتاريخ القريب للحرب كان مازال يحيط الحاضر بظلاله.

وبالطبع فإن لإدراك الفيلم للحقيقة العارية علاقة كبيرة بالظروف التي تم فيها عمل الفيلم. فقد صورت المشاهد في أماكنها الفعلية لأن كل الاستوديوهات كانت مدمرة ـ بل وصورت بعض المشاهد فعلا في شقة إحدى ممثلات الفيلم، وباع روسيليني ومانياني بعضا من ملابسهما لتوفير المال اللازم لشراء الشريط الخام لتصوير الفيلم، وكانت المعدات بدائية لدرجة أنه كان يجب تسجيل الصوت على الفيلم بعد التصوير ليكون الصوت متزامنا مع الصورة. غير أن الأمر بدا في هذه الحالة وكأن الظروف المروعة التي صنع فيها الفيلم والإصرار الفني قد عادلا بعضهما البعض لصالح الفيلم.

ولعله كان من المستحيل تماما تقديم القصة نفسها، وبالإقناع نفسه، في ظل ظروف فنية


أنوثة بينا (آنا مانياني) النابضة بالحياة تتناقض مع انعزال إنجريد العقيم.





القبض على خطيب بينا، وبينما هي تجري وراء شاحنة الجستابو، يتم إطلاق النار عليها. هذه اللحظة المتصلبة تعكس رفض الفيلم تدمير الحقيقة، أو تصويرها بأسلوب عاطفي. وقد قال فيتوريو دي سيكا نيابة عن زملائه من المخرجين: «كانت الحرب مرحلة حاسمة بالنسبة لنا جميعا، وشعر كل منا بضرورة التخلي عن أية حبكة سينمائية بالية، وأن نضع كاميراتنا وسط الحياة الواقعية، ووسط كل ما يصيبنا بالرعب».

أفضل، والأمر المؤكد أن غياب المنتجين والتنظيم المهني المألوف قد وفر لروسيليني حرية فنية كاملة. ولعل المزج بين غير الممثلين والممثلين المحترفين ما كان ليصبح ضروريا في ظروف أخرى أفضل، لكن من الصعب تحاشي القول بأن هذا المزج جاء في صالح الفيلم تماما، إذ أعطى غير المحترفين للمحترفين معيارا للواقع الذي أرادوا تمثله.

أما أسلوب «الواقعية الجديدة»، كما كان يسمى، للفيلم - تضمن هذا الأسلوب، ضمن أشياء أخرى، المزج بين الممثلين المحترفين وغير المحترفين، والتصوير في الأماكن الفعلية للأحداث، وقلة الميزانية، ومحاولة عكس «الحياة الحقيقية» - فقد أثبت تأثيرا فوريا واسعا على المستويين المحلي والدولي. وانطلاقا من هذا الأسلوب، ظهرت أفلام ما بعد الحرب الشهيرة التي قدمها دي سيكا مثل «ماسح الأحذية» و«سارقو الدراجة»، وكذلك عصر الواقعية الهوليوودية قصير الأجل في فترة ما بعد الحرب، الذي تجسد في أفلام مخرجين من أمثال إيليا كازان وفريد زيمرمان. وظلت البقايا الأسطورية لهذا العصر في أساليب الواقعية السينمائية والدرامية والوثائقية في كثير من الأفلام السينمائية الحديثة والأفلام التلفزيونية (خاصة). لكن روسيليني كان يقول دائما إن «الواقعية الجديدة» بالنسبة له لم تكن أسلوبا حقيقيا وإنما هي موقف و«وجهة نظر أخلاقية نشاهد من خلالها العالم». فالفيلم يروي أساسا قصة مدينة: بفقرها وكبريائها، بروحها وإمكان بعثها من جديد، الذي ترمز إليه الشجاعة التي اختار بها أناس من عقائد مختلفة - شيوعيون وكاثوليك - أن يتحدوا في النضال المشترك ضد قوى الشر.

والأسلوب هو الوسائل التي يمكن من خلالها التعبير عن هذه الرسالة الملحة بأكبر قدر ممكن من القوة والتأثير.

أفلام الجدل

يقول الموسيقي الفنلندي يان سيبليوس: «إن أردت تجنب النقد، فلا تقل شيئا، ولا تفعل شيئا، ولا تكن شيئا». وقد جازف مخرجو هذه النوعية من الأفلام ، بضياع الجمهور، وعانوا من النقد والاستنكار السياسي، لتقديم أعمال فنية، كانوا مقتنعين بتقديمها. وفيما يلي بعض من أفضل هذه الأفلام:

نكون أو لانكون TO BE OR NOT TO BE



أمريكا ـ 1942

إخراج: إيرنست لوبيتش

إنتاج: إيرنست لوبيتش ـ إلكسندر كوردا

سيناريو: إدوين جاستاس ماير

عن قصة لـ ميلكيور لينجيل ـ إيرنست لوبيش

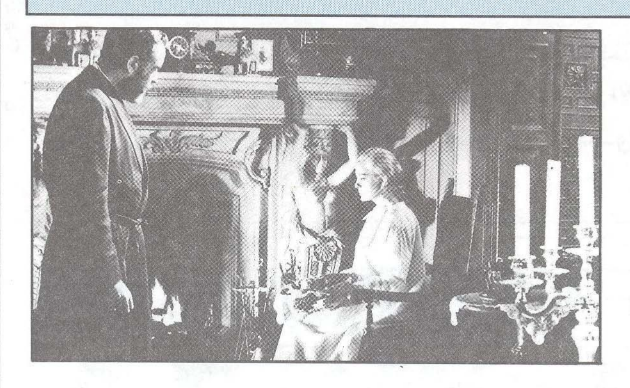
موسيقى: فيرنر هيمان

تصوير: رودلف ماتيه

مدة العرض: 99 دقيقة (الفنانون المتحدون)

الممثلون الرئيسيون: جاك بيني ـ كارول لومبارد ـ روبرت ستاك ـ سيج رومان ـ فيليكس بريسارت

فيرديانا VIRIDIANA



أسبانيا ـ 1961

إخراج: لويس بونويل

إنتاج: جوستافو آلاتريستي

موسيقى: هاندل

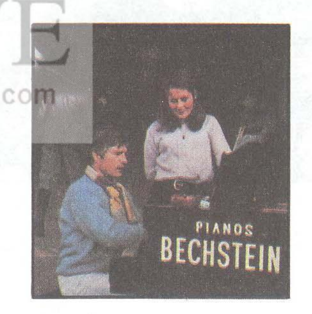
سيناريو: لويس بونويل ـ خورخي اليخاندرو

تصوير: خوزيه إف أجوايو

مدة العرض: 90 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: سيلفيا بينال ـ فيرناندو راي ـ فرانسيسكو رابال ـ مارجاريتا لوزانو

نهاية الأسبوع WEEK END



فرنسا ـ 1967

سيناريو وإخراج: جان لوك غودار

موسيقى: أنطوان دواميل

تصوير: راؤول كوتار

مدة العرض: 95 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: جان يان ــ ميرييل دارك ـ جان بيير لوو



مجتمع يموج بالضطراباتويخضع لقوى دكتاتورية، والصورة لحشد يراقب عملية القبض على أحدهم

أندريه روبليف

الاتحاد السوفييتي ـ 1966

إخراج: أندريه تاركوفسكي

سيناريو: أندريه ميكالكوف كونشالوفسكي ـ أندريه تاركوفسكي

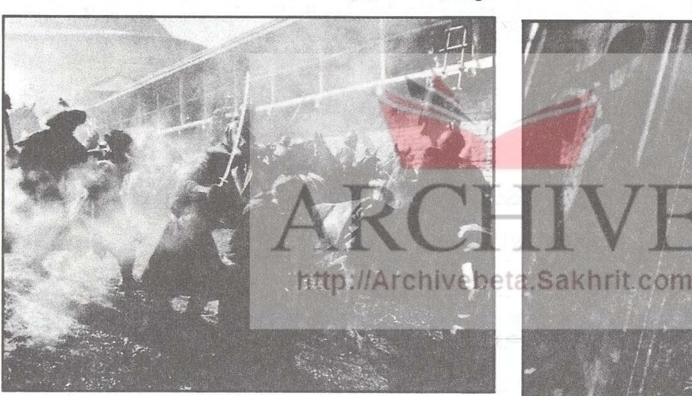
موسيقى: فياشيسلاف أوفشينيكوف

تصوير: فاديم يوسوف

مدة العرض: 185 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: أناتولي سولونيتش ــ إيفان لابيكوف ـ نيكولاي جرينكو ـ نيكولاي بورلجاييف

التتار ثائرون في روسيا في العصور الوسطى، ويغيرون على مدينة فلاديمير.



رجل تعرض لتعذيب التتار، يرقد داخل كنيسة، وهو واحد من مشاهد وحشية عديدة تناقضت مع حس روبليف الفني والروحاني.



زعيم التتار يقف داخل الكنيسة، تحيط به الأيقونات المقدسة وهذه الصورة تحكي قصة النزاع بين البربرية والجمال الذي ينبض به أسلوب الفيلم وتصويره للتوترات داخل الشخصية.

عانى فيلم (أندريه روبليف) طوال تاريخه بقدر ما عانى بطله من تعذيب. فالفيلم الذي صنع في عام 1966 عرض لأول مرة في مهرجان كان السينمائي في عام 1969، رغم اعتراض الوفد الروسي وحذف أربعين دقيقة منه (فاز مع ذلك بجائزة النقاد الدولية)، وفي رسالة مفتوحة إلى الصحف السوفييتية في عام 1970 كرسها أساسا للدفاع عن جائزة نوبل الممنوحة لألكسندر سولجنتسين تساءل ميستيسلاف روسترولوفيتش عازف الفيولونسيل وقائد الأوركسترا الشهير لماذا حرم بنو وطنه حتى ذلك الحين من مشاهدة فيلم أندريه روبليف؟ وتقرر في آخر المطاف عرض الفيلم في موسكو في 1971، بعد قصّ بعض مشاهده بموافقة تاركوفسكي، ثم عرض على نطاق أوسع في الغرب في عام 1972.

وقد يبدو كل هذا وكأنه جلبة فارغة حول فيلم تاريخي. فقد كان روبليف رسام أيقونات روسيا شهيرا عاش في القرن الخامس عشر. غير أن فيلم تاركوفسكي ليس سيرة ذاتية، وإنما هو سلسلة من الأحداث المتخيلة حول حياته. وتضفي هذه الأحداث طابعا دراميا على صراعه الداخلي، الذي يدفعه دفعا إلى الصمت والعجز الإبداعي لأنه يشعر أن فنه لا يستطيع مساعدة الناس.

كما ترسم أيضا صورة حية للوحشية وتدنيس الحرمات اللذين سادا ذلك العصر.

وهو فيلم عنيف (هناك رواية مفزعة تقول إن تاركوفسكي لجأ من أجل تصوير مشهد بقرة تحترق إلى إشعال النيران بنفسه في الحيوان المسكين). كما أنه حافل بالخيال البصري، صور معظمه باللونين الأبيض والأسود، إلى أن انفجرت الألوان قرب النهاية لتحتفل بالاعتراف بأعمال روبليف. وكان تاركوفسكي يزعم دائما بأنه يجب إدراك أفلامه عاطفيا وليس عقليا، كما يجب التعامل معها باعتبارها شعرا وليس كرواية. وقد وصفه جان بول سارتر ذات مرة بأنه «اشتراكي سيريالي»، وهو ما يوحي ليس فقط بتعقيد أعماله وإنما أيضا بالسبب الذي جعله موضع كراهية من السلطات السوفييتية. وعلى الرغم من إصرار الدولة على ضرورة عمل الأفلام السوفييتية بحيث تكون موجهة للطبقات العاملة، فإن أفلام تاركوفسكي كانت أعمالا تخاطب أفرادا أو فئات قليلة، فهي ثمرة من ثمرات الخيال العاطفي الشخصي الشديد، ولها بناء معقد يتحدى ذكاء المشاهد.

وكان من الواضح أن المبرر الرسمي لمنع عرض فيلم أندريه روبليف في بادىء الأمر هو أن الفيلم قد قدم وجهة نظر تاريخية سلبية وغير دقيقة بالمرة. والمرء يخامره شعور بأن ما يثير الجدل حقا في الفيلم هو تساؤلاته الفلسفية والنقدية حول العلاقة بين الفنان والمجتمع. فهو فيلم يدور حول فنان متمرد ضد مجتمع وسلطات تبدو عدائية ومعوقة لمواهبه. وبالنظر إلى الضجة التي أثيرت حول السيمفونية الثالثة عشرة لشوستاكوفيتش (التي استخدمت كخلفية موسيقية لقصائد إيفتشينكو التي انتقدت معاداة السوفييت للسامية)، ورواية «جناح مرضى السرطان» الجريئة لسولجنتسين فإن هذا الموضوع كان من أكثر الموضوعات حساسية في الاتحاد السوفييتي في منتصف الستينات. ورغم أن فيلم أندريه روبليف كان فيلما تاريخيا، فإن ارتباطه

إحدى اللحظات المعبرة في الفيلم. وصور الجمال النقي المتعددة فيه تمتزج بعالم الرعب المذهل الذي يمثله بمكان آخر. الممثل أناتولي سولونتسين يؤدي دور روبليف.



العزلة الفردية داخل مشهد طبيعي كئيب. إنه المفهوم الخاص لتاركوفسكي حول الفنان في المجتمع.

بالحاضر كان واضحا ومتعمدا. يقول تاركوفسكي «إنني لا أفهم الأفلام التاريخية التي ليس لها صلة بالحاضر». وقد استمر في تقديم أفلام بالغة الجمال والروعة، مثل «سولاريس» (1972) وفيلم «الصياد» (1979) اللذين وسعا الهوة بينه وبين السلطات. وبدا أن لجوءه للغرب كان نتيجة حتمية لإحساسه الفني الخاص.

البرتقالة الآلية A CLOCKWORK ORANGE



بريطانيا ـ 1971

إنتاج وسيناريو وإخراج: ستانلي كوبريك

عن قصة بالعنوان نفسه لـ أنتوني بورجيس–

موسيقى: والتر كارلوس

تصوير: جون ألكوت

مدة العرض: 136 دقيقة ـ (الأخوان وارنر)

المثلون الرئيسيون: مالكولم ماكدويل ـ باتريك ماجي ـ أنتوني شارب ـ أدريان كوري

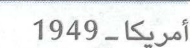
أفلام الجريمة

كانت غالبا ما تثير الجدل، إما بسبب العنف الذي تحتويه، أو بسبب تعاطفها مع المجرم، أو بسبب انتقادها للمجتمع، أو حتى دغدغتها لغريزة الشر داخل الإنسان. وإليكم أهم هذه الأفلام:

ذو الندبة SCARFACE

أمريكا ـ 1932
إخراج: هاورد هوكس
إنتاج: هاورد هيومس ـ هاورد هوكس
سيناريو: بن هيكت
عن قصة بالعنوان نفسه لـ أرميتاج تريل
موسيقى: أدولف تاندلر ـ جاس آرنهايم
تصوير: لي جارمس
مدة العرض: 90دقيقة ـ الفنانون المتحدون
الممثلون الرئيسيون: بول موني ـ آن موزاك ـ بوريس كارلوف ـ جورج رافت ـ كارين مورلي ـ أوزجود بيركنز ـ فينس بارنيت

الحرارة البيضاء WHITE HEAT



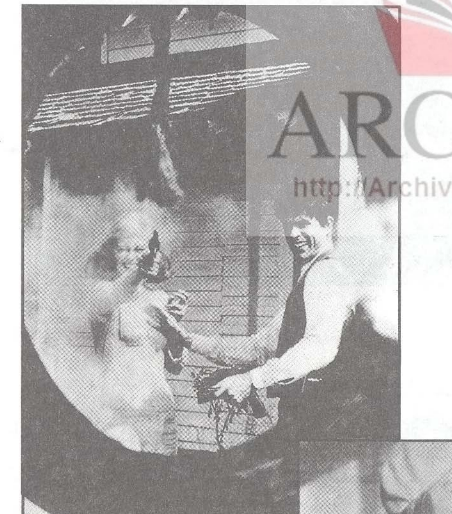
أمريكا ـ 1949
إخراج: راؤول والش
إنتاج: لويس إف إيدلمان
سيناريو: إيفان جوف ـ بن روبرتس
مستوحى من قصة لفيرجينيا كيلوج
موسيقى: ماكس ستايز
تصوير: سيد هيكوكس
مدة العرض: 114 دقيقة (الأخوان وارنر)
الممثلون الرئيسيون: جيمس كاجني ـ فيرجينيا مايو ـ ستيف كوكران ـ أوموند أوبرايان ـ مارجريت ويشرلي

بوني وكلايد BONNIE AND CLIDE

الولايات المتحدة الأمريكية 1967
إخراج: آرثر بن
إنتاج: وارين بيتي
سيناريو: ديفيد نيومان - روبرت نبتون
موسيقى: شارلز شتراوس
عن رواية (انهيار جبلي ضبابي) لإيرل فلاتس وليستر سكراجس
تصوير: بورنيت جافي
مدة العرض: 111 دقيقة (شركة الأخوان وارنر)
الممثلون الرئيسيون: وارين بيتي — فاي دوناواي - مايكل جي بولارد — جين هاكمان - إيستيل بارسونز

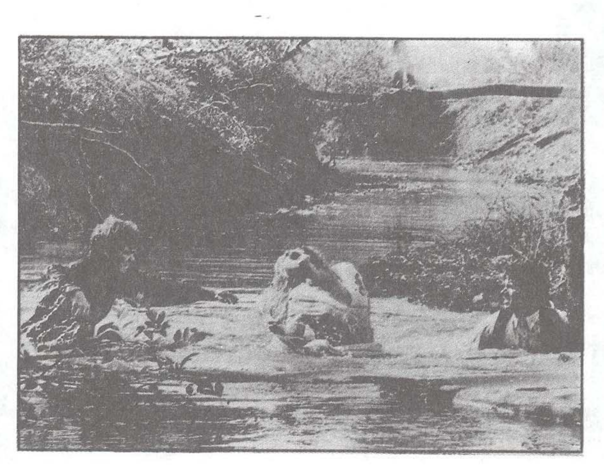
يقول المخرج آرثر بن عن فيلمه بوني وكلايد: «كل زمن يصنع أساطيره وأبطاله، وإن كان الأبطال أقل نبلا، فإن هذا هو سر الزمان ذاته». ولعل بوني باركر وكلايد بارو الحقيقيين كانا من الأشرار ومن حثالة المجتمع ومن المجرمين، لكنهما كانا في نظر الكثيرين ممن عانوا أثناء فترة الكساد في الثلاثينات أقرب إلى روبن هود، يهاجمان البنوك والقانون ومجتمعا خان آمال مواطنيه. وفيلم بوني وكلايد يحكي قصة الانفصال بين حقيقة بوني وكلايد والهالة الأسطورية التي نسجت حولهما، والتي استمتعا بها وشجعاها،

كلايد بارو (وارين بيتي) يعلّم بوني باركر فاي دوناواي كيفية إطلاق النار.

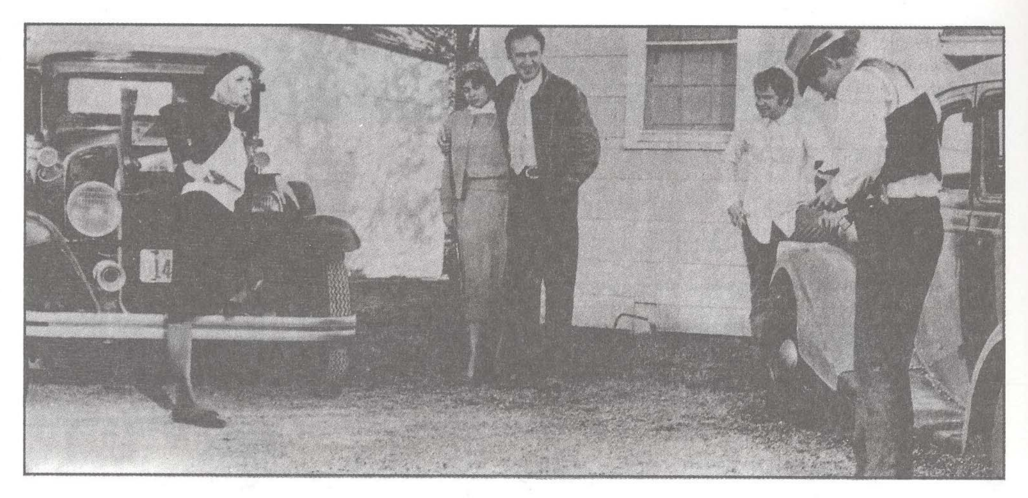


بوني تساعد في عملية سطو على أحد البنوك.

كلايد في حقل للقمح، كانت بوني قد هربت بعد المواجهة مع الحانوتي، مما ينذر بحمامات الدم التي ستقع فيما بعد.



بوني تصاب بطلق ناري، بينما كانت هي وموس وكلايد يعبرون النهر، للهرب من رجال الشرطة الذين يحيطون بهم. وتأثير العنف داخل الفيلم يحدث بشكل جزئي نتيجة مواقع التصوير الطبيعية أحيانا، وبسبب ألوان الفيلم في أحيان أخرى. فالدم في أفلام العصابات القديمة كان لونه أبيض وأسود وليس أحمر.



كلايـد يلتقط صورة لعصـابة بارو. وبـوني تستند إلى السيـارة. وباك (جين هاكمان) شقيق كـلايد يمسك بـزوجته المستاءة بلانش (إيستيل بارسـونز)، بينما يراقب سي ديليو موس (مايكل بولارد) الموقف. هـذه الصور ستكون مهمة في الفيلم، إذ ستساعد على ذيـوع شهرة عصابة بارو وتزيـد سمعتها سوءا، وتزيد أيضا من شعبيـة أفرادها، وتجعلهم أعداء للشعب.

لكن كان عليهما أن يدفعا ثمنهـا غاليا. ولعل التأثير الهائل الذي أحدثه الفيلم عنـدما عرض في عام 1967 مرتبط أيضا بتلك الفترة.

ورغم أن أحداث الفيلم تدور في الثـلاثينات، فإنه لا يشبه أفلام العصابات التقليـدية، إذ كانت أحداثه رومانسية وتدور في الريف، وكان إيقاع هذه الأحداث يتميز بالتوتر والهمجية ويختلف عن الإيقاع المحكم الوثائقي الطابع لأفلام العصابات. وقد صور الفيلم أمريكا أثناء فترة الكساد ببراعة ـ ملصقات ممزقة لصور روزفلت، وأماكن مقفرة لا حياة فيها، ومصارف خاوية، ليوحي بمجتمع مسلوب الحيويـة يبدو وكأنه مغشي عليه. وعلى النقيض مـن ذلك، فإنه يركز الانتبـاه على عصابة بارو، ويتصاعـد إيقاع الأحداث بقوة تمزج بين الكوميـديا والصدمة، فيؤثـر في المشاهدين بأعمال العصابة الجنونية والجريئة، ثم وبصفعة شديدة، يعيد هذا التأثير بقوة إلى وجه المشاهد.

وقد أزعج الفيلم العـديد من النقاد المعـاصرين له، حيث اتهمـوه بالافتقار إلى حس المسـؤولية الاجتماعيـة، وإضفاء الـرومانسيـة على المجرمين، ثـم التشجيع على العنف. فقدم بـوني وكلايـد باعتبارهما المعادل لجماعات الانسحاب من المجتمع في الستينيات، وكونت عصـابة بارو مجتمع الهيبيز الخاص بها في تحد للسلطات.

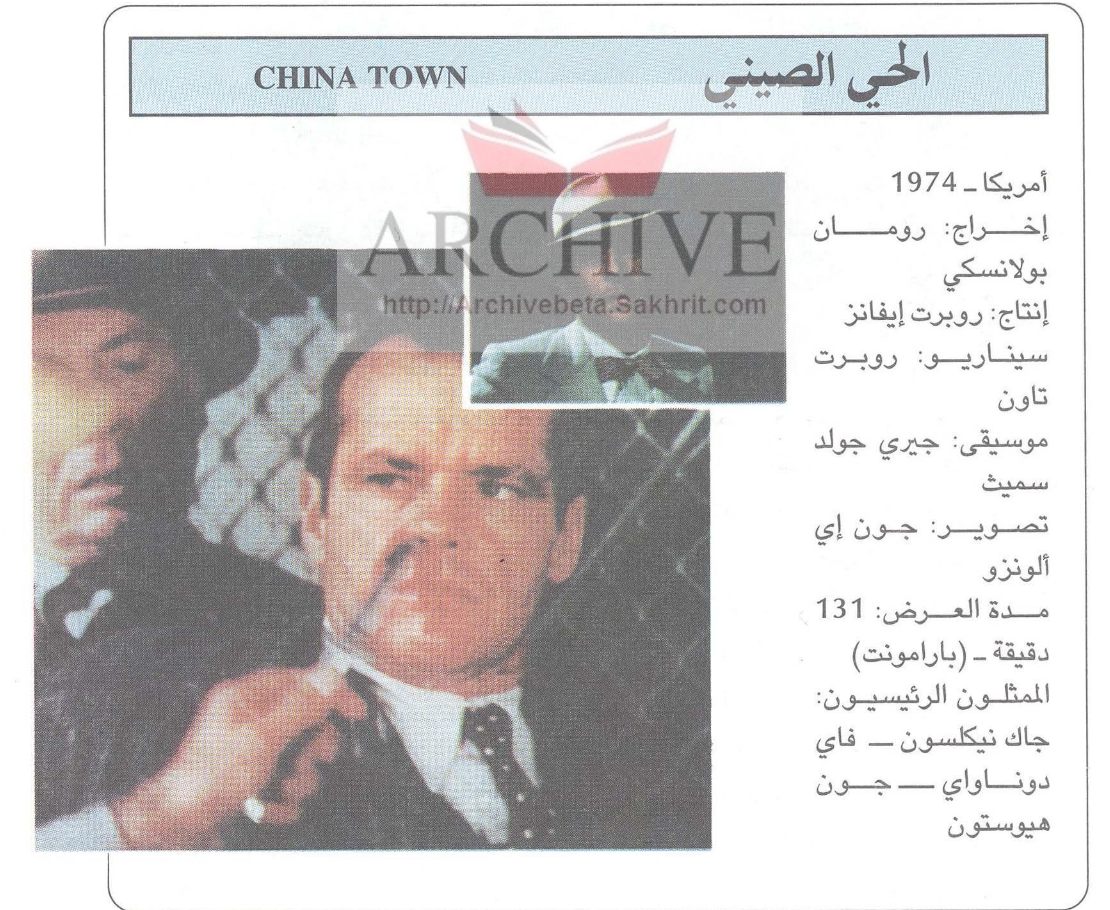
وبدت غاراتهم من أجل الفوز باللهو والطعام والشهرة، على حساب النظام القائم الكئيب الذي فقد مصداقيته، وكأن لها صلـة بمزاج الستينات، الذي جسد معارضة الشباب للـرياء المؤيد لمبدأ إخضاع الفرد لمصلحة الدولة، ورمزت إليه بقوة الحرب في فيتنام.

لكن هناك ملحوظتين يجب ذكرهما فيما يتعلق بقصة بوني وكلايد، وتتمثل الملاحظة الأولى في أن الفيلم لا يمجد الفوضى، بل يطرح رؤية نقديـة ساخرة للميل الأمريكي الطبيعي للعنف. ويرى

آرثر بن أنه ميل جذوره التراث الأمريكي، الذي هـذبته الحضارة الحديثة لكنها لم تستأصله، ومن البيوريتانية الجنسية حيث يصبح العنف أحيانا هـو المتنفس الوحيد أحيانا للتخلص من الشعور بالاضطهاد.

أما النجاح الذي حققه بـوني وكلايد الحقيقيـان (وهو ما ينطبق على الفيلم أيضـا) في تعبئة قطاعات كبيرة من الرأي العام أو إثارة كراهيتهـا فربما يكون قد شجع ردود الأفعال المبالغ فيها، معهما أو ضدهما على السواء.

وفي الفيلم، يصبحـان ضحيتين لحركة دمـوية مضادة، تعيد القوى التقليـدية فيهـا تسليح نفسهـا بمبررات أخـلاقية مجددة. وعنـدمـا نستعيـد أحداث الفيلم، سنجـد أن العنف المفـاجئ والجائح الـذي ختم الفيلم، وعنف ردود الفعل على الفيلم، وكأنه نبـوءة بأحداث عـام 1968 التي فجرت الانقسـامات الحادة داخل المجتمع الأمريكي ـ اغتيـال روبرت كنيدي ومارتن لـوثر كنج، أحداث الشغب المصاحبة لمؤتمر الحزب الديمقراطي وانتخاب الرئيس نيكسـون.



الحي الصيني CHINA TOWN

أمريكا ـ 1974
إخـراج: رومـــان بولانسكي
إنتاج: روبرت إيفانز
سينـاريـو: روبـرت تاون
موسيقى: جيري جولد سميث
تصـويـر: جـون إي ألونزو
مـدة العـرض: 131 دقيقة ـ (بارامونت)
الممثلـون الرئيسيـون: جاك نيكلسـون ـــ فـاي دونـاواي ـــ جـون هيوستون

الأفلام الملحمية

إنها تلك الأفلام التي تستكشف الموضوعات العظيمة بمنظار عظيم. ومكانتها في السينما مثل مكانتها في الأدب، أعمال إبداعية خالدة تبقى مصدر إلهام للأجيال التالية. وفيما يلي أعظم الملاحم السينمائية:

نابليون NAPOLEON



فرنسا ـ 1926
سيناريو وإخراج: إيبل جانس
تصوير: جول كروجر
مدة العرض: 305 دقائق
الممثلون الرئيسيون: ألبرت ديودونيه ـ أنتوني آرتو ـ إيبل جانس ـ أنابيلا

بن هور BEN - HUR



أمريكا ـ 1959
إخراج: وليام وايلر
إنتاج: سام زيمباليست
سيناريو: كارل تانبيرج
عن قصة بالعنوان نفسه للجنرال لو والاس
موسيقى: ميكلوس روزا
تصوير: روبرت سارتيس
مدة العرض: 217 دقيقة (مترو جولدوين ماير)
الممثلون الرئيسيون: شارلتون هستون ـ جاك هوكنز ـ ستيفن بويد ـ هايا هاراريت ـ هيو جريفيث

دكتور زيفاجو Dr. ZHIVAGO



أمريكا ـ 1965

إخراج: ديفيد لين

إنتاج: كارلو بونتي

سيناريو: روبرت بولت

عن قصة بالعنوان نفسه لبوريس باسترناك

موسيقى: موريس جار

تصوير: فريدريك يانج

مدة العرض: 197 دقيقة ـ (مترو جولدوين ماير)

الممثلون الرئيسيون: عمر الشريف ـ جولي كريستي ـ رود ستايجر ـ إليك جينيس ـ توم كورتني ـ جيرالد شابلن ـ كلاوس كينسكي ـ رالف ريتشاردون ـ ريتا تاشينجهام

الحرب والسلام WAR AND PEACE



الاتحاد السوفييتي ـ 1964 ـ 1967

إخراج: سيرجي بوندرشوك

سيناريو: سيرجي بوندرشوك ـ فاسيلي سولوفيوف

عن قصة بالعنوان نفسه لليوتو تولستوي

موسيقى: فياشيسلاف أوفشينيكوف

تصوير: أناتولي بتريتسكي

مدة العرض: النسخة الناطقة بالروسية التي ظهرت في 4 أجزاء (507 دقائق)

النسخة الناطقة بالإنجليزية التي ظهرت في جزئين (357 دقيقة)

الممثلون الرئيسيون: لودميلا سافليفيا ـ سيرجي بوندرشوك ـ فياشيسلاف تيكونوف ـ فاسيلي لانوفوي ـ إيرينا سكوبوتسيفا ـ بوريس زاكافا ـ فلاديسلاف سترشيلشيك

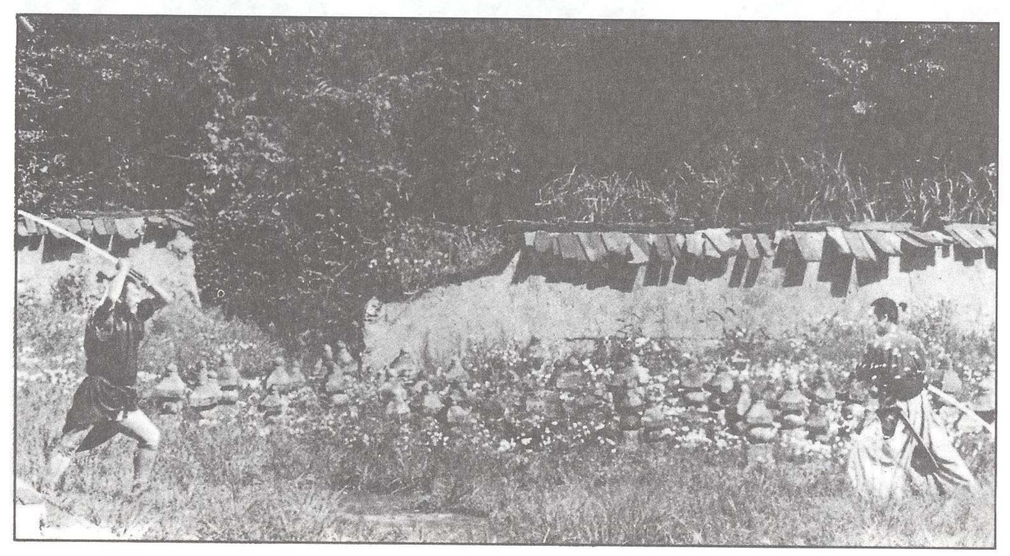
الساموراي السبعة SEVEN SAMURAI

اليابان ـ 1954
إخراج: أكيرا كوروساوا
سيناريو: هيديو أوجوني ـ شينوبو هاشيموتو ـ أكيرا كوروساوا
موسيقى: فوميو هاياساكا
تصوير: أسايشي ناكاي توهو
مدة العرض: 200 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: توشيرو ميفوني ـ تاكاشاي شيمورا



القرويون يزرعون الأرز. «يمر الساموراي فوق الأرض كالريح، لكن الأرض تبقى إلى الأبد، ويبقى القرويون مع أرضهم».

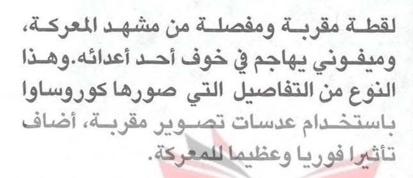
مبارزة بين رجلين، الفائز فيها (الرجل الذي إلى يمين الصورة) سينضم للساموراي الذين يستعدون للدفاع عن القرويين ضد قطاع الطرق المغيرين.





الساموراي السبعة، وتوشيرو ميفوني يبرز في المقدمة، ممسكا بسيفه. أما تاكاشي شيمورا فيلعب دور زعيم الساموراي الثاني إلى اليمين.

لقطة مقربة ومفصلة من مشهد المعركة، وميفوني يهاجم في خوف أحد أعدائه. وهذا النوع من التفاصيل التي صورها كوروساوا باستخدام عدسات تصوير مقربة، أضاف تأثيرا فوريا وعظيما للمعركة.



المعركة الحاسمة التي تقع فوق أرض امتصت ماء المطر، وغطاها الطمي، وظهر فيها بعض المنافسين لكوروساوا على تجسيد عنصر الإثارة على الشاشة.

لقد أصبح من قبيل العرف النقدي اعتبار المخرج الياباني العظيم أكيرا كوروساوا «جون فورد الشرق». وهو تشبيه ما كان ليثير استياء كوروساوا: فهو من أشد المعجبين بفورد. لكن هذا الوصف يثير اهتمام الغرب للجاذبية التي تحيط بأعمال كوروساوا، وللسهولة التي تم بها تحويل أعماله إلى أفلام الغرب الأمريكي. وقد تحول فيلم «راشومون» (عام 1950) إلى قطعة فنية هوليوودية هي فيلم «الغضب» (1964)، وفيه لعب بول نيومان دور قاطع طريق، وهو الدور الذي أداه توشيرو ميفوني في الفيلم الأصلي. أما فيلم «توجيمبو» (1961)، فقد اقتبس المخرج سيرجيو ليوني قصته ليقدمها في أول أفلام الغرب الأمريكي التي أخرجها وأدى دور البطولة فيه الممثل كلينت إستوود، وهو فيلم «من أجل حفنة دولارات». ويقدم كلا الفيلمين، وجهة نظر هجائية وهجومية لأبطالهما النبلاء التقليديين ضد المعتقدات التقليدية. غير أن الفيلم الأكثر شهرة، «العظماء السبعة» (1961)، كان فيلما بارعا مأخوذا عن واحد من أعظم الأفلام الملحمية اليابانية: «الساموراي السبعة».

وقد قلد الكثيرون حبكة الروايات التي قدمها كوروساوا. لكن لم يتمكن أحد من مضاهاة أسلوبه. فمع مونتاجه الديناميكي، والاستخدام الجريء لعدسات التصوير المقربة لأخذ اللقطات القريبة الفجائية وغير الواضحة، والحركة البطيئة غير المتوقعة لمشاهد المعركة (قبل أن يصبح هذا عرفا سينمائيا شائعا بفترة طويلة) ، فإن الساموراي السبعة يمثل أفلام الحركة والإثارة في أرقى مستوياتها الفنية. وعندما ينفخ كوروساوا حرارة براعته الفنية الفائقة، فإنه يبرز كواحد من أكثر صناع الأفلام العصريين نشاطا وحيوية.

وحبكة الفيلم بسيطة: قرية يابانية من القرن السادس عشر تتعرض لغارة سنوية من قطاع الطرق طمعا في الأسلاب، فيطلب سكان القرية من سبعة من الساموراي مساعدتهم في الدفاع عن أنفسهم، وما تلا ذلك كان مواجهة رائعة بين الاستراتيجية والاستراتيجية المضادة بين قطاع الطرق والساموراي السبعة. وتتوج نهاية الفيلم بمعركة تحبس الأنفاس، اشتركت فيها السيوف والبنادق وحوافر الخيل التي تضرب الأرض بقوة وسط المطر والطمي.

ولقد تمت المهمة بنجاح، لكن كان على الساموراي مغادرة القرية في النهاية. فمهاراتهم القتالية ليس لهامكان في حياة القرويين المستقبلية. ويقول رئيس الساموراي، الذي أدى دوره باقتدار عظيم، الممثل تاكاشي شيمورا: «يمر الساموراي فوق الأرض كالريح، لكن الأرض تبقى إلى الأبد، ويبقى القرويون مع أرضهم».

وبسبب طول فيلم «الساموراي السبعة» واهتمامه بالتفاصيل التاريخية ومواقع تصويره، فقد تكلف عمله أموالا باهظة واستغرق إنهاؤه عاما. وعند إحدى مراحل الفيلم، أصاب الخوف قلوب المنتجين وفكروا في إلغاء مشروع الفيلم. وأبرقوا لكوروساوا يطلبون منه العودة على الفور من موقع التصوير. وردا على ذلك، فقد طلب منهم المخرج أن يفصلوه على الفور أو أن يتركوه يكمل عمله. وقد كان له ما أراد، فأخرج تحفة سينمائية. وإذا كان الأمر يتعلق بالقناعات الشخصية، والاستقامة الجسورة، والإخلاص لقضية ما، فإن كوروساوا نفسه كان دائما أقرب إلى الساموراي.

أفلام الواقعية الاجتماعية

إضافة إلى كون السينما وسيلة تسلية جماعية، فإنها كانت تسعى دائما لأن تعكس أحداث العالم الحقيقية وتعلق عليها. وقد قدمت بعضا من أعظم الأفلام التي تجسد متاعب البسطاء والتي رأى فيها المشاهدون صورة حقيقية لهمومهم ومعاناتهم. وفيما يلي أعظم هذه الأفلام:

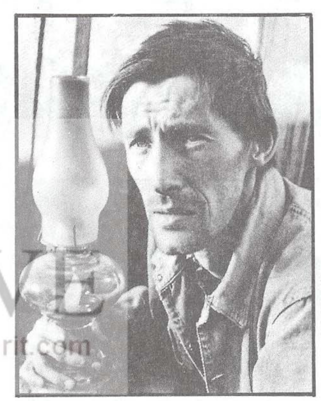
الجمهور THE CROWD

أمريكا ـ 1928
إخراج: كنج فيدور
إنتاج: إرفنج جي ثولبيرج
سيناريو: كنج فيدور ـ جون ويفر ـ هاري بن
تصوير: هنري شارب
مدة العرض: 113 دقيقة ـ (مترو جولدوين ماير)
الممثلان الرئيسيان: جيمس موراي ـ إليانور بوردمان



عناقيد الغضب THE GRAPES OF WRATH





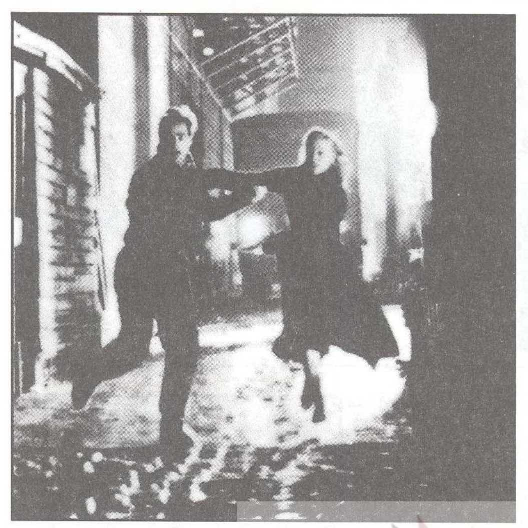
أمريكا ـ 1940
إخراج: جون فورد
إنتاج: داريل إف زانوك
سيناريو: نانالي جونسون
عن قصة بالعنوان نفسه: لجون شتاينبك
موسيقى: ألفريد نيومان
تصوير: جريج تولاند
مدة العرض: 129 دقيقة ـ (فوكس القرن العشرين)
الممثلون الرئيسيون: هنري فوندا ـ جين دارويل ـ جون كارادين

أفضل سنوات حياتنا THE BEST YEARS OF OUR LIVES



أمريكا ـ 1946
إخراج: وليام وايلر
إنتاج: ساموئيل جولدوين
سيناريو: روبرت شيروود
عن قصة (المجدلي) لماكنلي كنتور
موسيقى: هوجو فريد هوفر
تصوير: جريج تولاند
مدة العرض: 172 دقيقة ـ (RKO)
الممثلون الرئيسيون: فريدريك مارش ـ ميرنا لوي ـ تريزا رايت ـ دانا أندروز ـ فيرجينيا مايو ـ كاثي أودونيل ـ هارولد راسل

فوق رصيف الميناء ON THE WATERFRONT



أمريكا ـ 1954
إخراج: إيليا كازان
إنتاج: سام شبيجل
سيناريو: باد شولبرج
عن مقالات كتبها مالكولم جونسون
موسيقى: ليونارد بيرنستاين
تصوير: بوريس كوفمان
مدة العرض: 108 دقائق ـ كولومبيا
الممثلون الرئيسيون: مارلون براندو ـ إيفا ميري سينت ـ كارل مالدين ـ لي جي كوب ـ رود شتايجر

سارقو الدراجة BICYCLE THIEVES

إيطاليا ـ 1948
إخراج: فيتوريو دي سيكا
إنتاج: أمبرتو سكاربيللي
سيناريو: سيزاري زافاتيني عن قصة للويجي بارتوليني
موسيقى: أليساندرو سيكونيني
تصوير: كارلو مونتوري
مدة العرض: 90 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: لامبرتو ماجيوراني ـ إينزو ستايولا

بعد ثلاثة أعوام فقط من عرض فيلم «سارقو الدراجة» دوليا، اختير كأحسن فيلم في تاريخ السينما في استطلاع للرأي أجرته مجلة «سايت أند ساوند» وشارك فيه عدد من أبرز النقاد العالميين.

لقد تم عمل الفيلم بميزانية صغيرة، وأدى البطولة فيه أناس عاديون وليسوا ممثلين، وكان موضوعه تافها لدرجة لا يصلح معها حتى لأن يصبح عنوانا في صحيفة (عامل لصق إعلانات يفقد مصدر رزقه بعد أن سرقت دراجته) فكيف يمكن للمرء أن يقدر أهميته؟

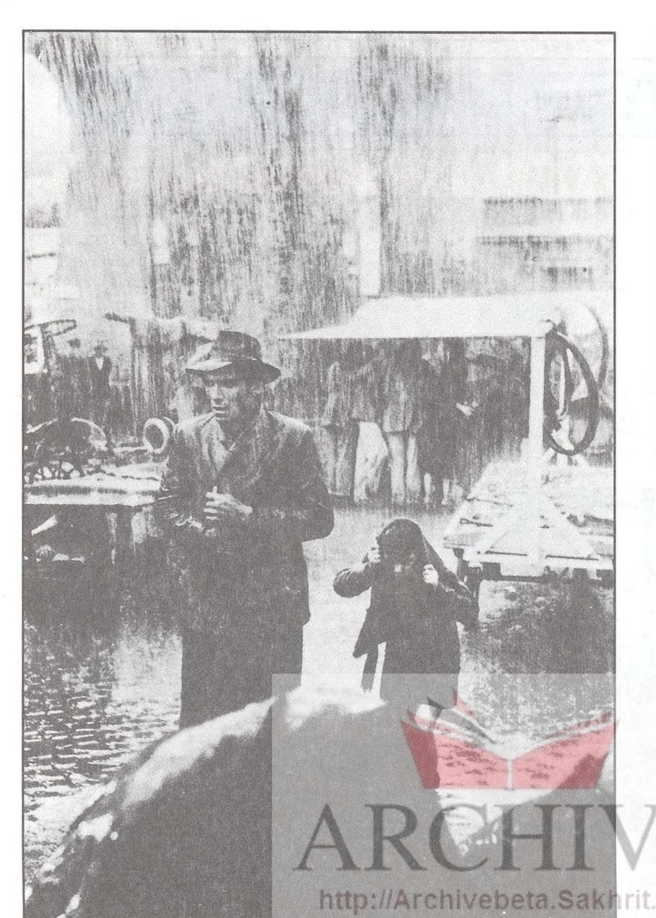
علينا أن نتذكر أولا المرحلة التي ظهر فيها الفيلم. فقد بدا أنه يمثل رد فعل صحيا ضد الميلودراما والرومانسية السينمائية الإيطالية التي سادت خلال سنوات الحرب، ووسيلة للإفلات من تأثير هوليوود. حيث وضع أناسا عاديين على الشاشة، ولم يستعرض فقط مظاهر الفقر في فترة ما بعد الحرب، وإنما أعاد اكتشاف القدرة الفريدة لكاميرا السينما ذاتها كوسيلة لمراقبة علاقات الناس



أنتونيو ريتشي (لامبرتو ماجيوراني) وزوجته ماريا (أوليانيلا كاريل) يستعدان لرهن ملاءتيهما للحصول على بعض النقود.



بعد أن حصل أنتونيو على وظيفة لاصق الإعلانات، فإنه يتسلم دراجته من مكتب الرهونات.



الأب والابـن يسيران تحت المطـر، وقـد بـدا وكأن الجو يرتبط بيأس البطل المتزايد.



بينما يقـوم أنتونيـو بلصق الإعلانـات، يستدير في رعب ليشاهد اللص وهو يقود دراجته هاربا.



أنتونيو وابنـه برونو (إينزوستايولا) يجلسان حزينين على حافة الرصيف، وقـد أوشكت معنـويـاتهما على الانهيار.

بعضهم ببعض. وجسد فيلم سـارقو الدراجـة غضبا عميقا إزاء الظروف الاجتماعيـة التي تنزل بالناس لمستويات يائسة.

ويمزج الفيلم ببراعة بين وهم الـواقع وبناء الفن وقوته العاطفية. وهـو عمل محكم البناء، وقصته الرئيسيـة تروي تعاقبـا متوترا بين البحث والمطـاردة اللذين يكشفان تفـاصيل اجتماعية كثيرة: الضوضاء التي ملأت أرجاء مكتب الرهونات، واجتماع النقابة الهادىء، والطقوس الدينية الحزينة بالكنيسة، وقارئة الطالع الاستغلالية، وبيت الدعارة. ويبدو الرصد عفويا وبعيدا عن حبكة الفيلم الرئيسية لكن كلا من هذه الأنماط الاجتماعية يعرض نفسه كوسيلة للتخفيف من المعاناة الناتجة عن موقف إنساني يائس، والفيلم ينتقد هذه الأنماط بصورة متساوية لإيجاد حل ناجع لها.



في يأس يحاول أنتونيو سرقة دراجة خارج أحد الملاعب الرياضية، ويتم القبض عليه على الفور. وبرونو يرقب مايحدث في أسى. ويقرر صاحب الدراجة عدم مقاضاته، بعد أن قرأ معاناة أنتونيو على وجهه.



أنتونيو يواجه الرجل الذي يعتقد بشدة أنه السارق. غير أن اللص تنتابه نوبات صرع، ويتمتع بحماية بعض الأصدقاء وكان على أنتونيو الانسحاب يملؤه الإحباط.

ويسبر الفيلم في الوقت نفسه غور العلاقة بين الأب والابن، إذ تنهار شخصية الأب نتيجة ضغط الأحداث، لدرجة أنه يحاول هو نفسه سرقة دراجة. وبملاحظة هذا في عيني طفل، فإن الفيلم يقدم تأكيدا إضافيا لفقدان الإنسان لكرامته، بينما يركز الانتباه على الإدراك السابق لأوانه لهذا الطفل البريء لقسوة وظلم المجتمع. ورغم ذلك، يبقى الرباط القوي بين الأب وابنه أكثر الروابط الإنسانية الإيجابية التي تظل تتوهج طوال الفيلم.

وقد أصبح أمرا شائعا اليوم تشكيك النقاد في التحليل السياسي المحدود للفيلم. وحتى في وقت ظهوره، فقد تعرض لهجوم اليمينيين في إيطاليا نفسها، للصورة غير المشوقة التي قدمها عن البلاد.

وهاجمه اليساريون للانهزامية، وسمة الواقعية التي بدا أنها تثير اليأس أكثر مما تثير التمرد. لكن فيلم سارقو الدراجة يخاطب أحاسيس المشاهد. ويبدو تصويره للأثر المدمر للبطالة في شكل دراما وثائقية في الوقت الحالي مناسبا أكثر من أي وقت مضى.

وهو لا يسعى لتفسير المبررات السياسية للفقر، وإنما يحمل المشاهدين على إدراك مشاعر ضحايا الفقر، الذين يجبرهم الإذلال واليأس على سرقة أحدهم الآخر من أجل البقاء. وأسلوب الفيلم في معالجة التفاصيل الفنية بطريقة غير متطفلة يقدم نافذة وهمية غير مباشرة على العالم، ويشعر المشاهد وكأن الفيلم يروي الحقيقة.

أفلام الإثارة والتشويق

يقول أوسكار وايلد «إن عنصر التشويق أمر رائع، أرجو أن يدوم». وقد ظلت هذه النوعية من الأفلام الأكثر شعبية وسط قطاعات عريضة من المجتمع. وتفننت السينما في تقديم أفلام الإثارة والتشويق. لكن تبقى الأفلام التالية هي الأعظم:

الصقر المالطي THE MALTESE FALCON



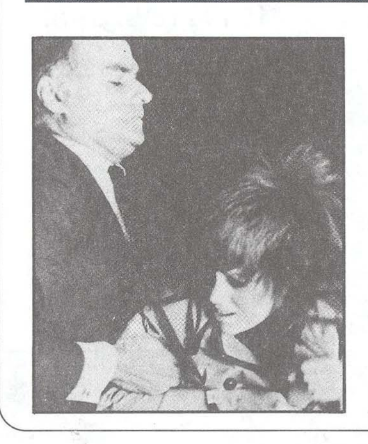
أمريكا ـ 1941
سيناريو وإخراج: جون هيوستون
إنتاج: هال بي واليس
موسيقى: أدولف دويتش
عن قصة بالعنوان نفسه: لداشييل هاميت
تصوير: آرثر أديسون
مدة العرض: 100 دقيقة ـ (الأخوان وارنر)
الممثلون الرئيسيون: همفري بوجارت، ميري أستور ـ بيتر لوري ـ سيدني جرينستريت ـ إليشاكوك جي آر ـ لي باتريك جيروم كاوان

شمالا عبر الشمال الغربي NORTH BY NORTHWEST



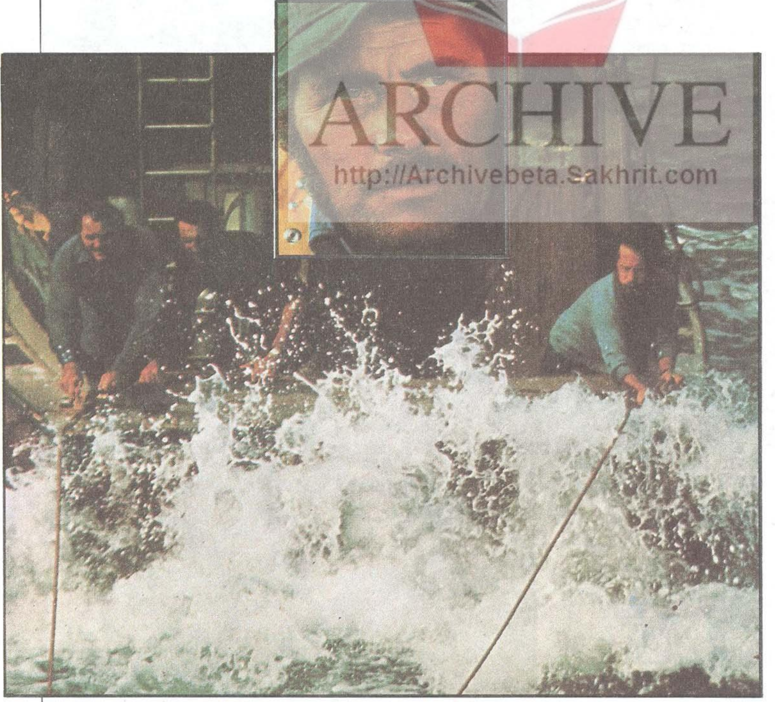
أمريكا ـ 1959
إنتاج وإخراج: ألفريد هتشكوك
سيناريو: إيرنست ليمان
موسيقى: بيرنارد هيرمان
تصوير: روبرت باركس
مدة العرض: 136 دقيقة (مترو جولدوين ماير)
الممثلون الرئيسيون: كاري جرانت ـ إيفاميري سينت ـ جيمس ميسون ـ ليوجي كارول ـ جيسي رويس لانديس ـ مارتن لانداو

كلوت KLUTE



أمريكا ـ 1971
إنتاج وإخراج: آلان جي باكولا
سيناريو: إندي كي لويس ـ ديف لويس
موسيقى: مايكل سمول
تصوير: جوردون ويليس
مدة العرض: 114 دقيقة ـ (الأخوان وارنر)
الممثلون الرئيسيون: جين فوندا ـ دونالو سادزلاند ـ روي شايدر ـ شارلز جيوفي

الفك المفترس JAWS



أمريكا ـ 1975
إخراج: ستيفن سبيلبرج
إنتاج: ريتشارد دي زانوك، ديفيد براون
سيناريو: بيتر بينشلي ـ كارل جوتليب
عن قصة بالعنوان نفسه لبيتر بينشلي
موسيقى: جون ولیامز
تصوير: بيل بانكر
مدةالعرض: 125 دقيقة ـ (يونيفرسال)
الممثلون الرئيسيون: روي شايدر ـ روبرت شو ـ ريتشارد درايفوس

الرجل الثالث THE THIRD MAN

إنتاج بريطانيا ـ 1949
إخراج وإنتاج: كارول ريد
قصة وسيناريو: جراهام جرين
موسيقى: أنتون كاراس
تصوير: روبرت كراسكر
مدة العرض: 104 دقائق (شركة لندن للأفلام)
الممثلون الرئيسيون: جوزيف كوتين ـ أليدا فالي ـ أورسون ويلز ـ تريفور هاورد ـ بيرنار د لي



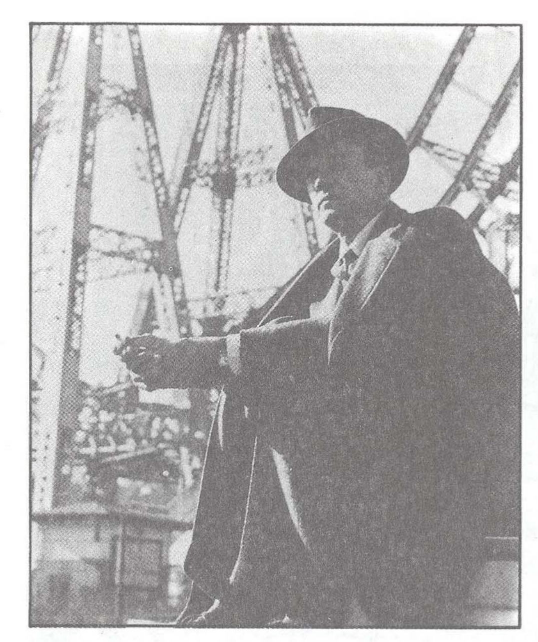
أثناء سعي هولي مارتنز غموض موت صديقه هاري لايم، فإنه يقابل صديقه هاري آنا (آليدا فالي)، الممثلة في مسرح جوزيف شتادت في فيينا.



الرقيب باين (برنارد لي)، والميجور كالواي (تريفور هاورد) يكتشفان مخالفات في أوراق آنا، ويقبضان عليها لاستجوابها.

حصل المنتج ديفيد سيلزنيك على حقوق عرض الفيلم في أمريكا وبهذا أصبح له الحق في استشارته في النص الأخير للفيلم. وقد اقترح أن يؤدي نويل كاورد دور هاري لايم، لكنه كان قلقا بخصوص عنوان الفيلم. ويقول: «من سيذهب لمشاهدة فيلم بعنوان الرجل الثالث؟».

والواقع أن «الرجل الثالث» قد أثبت تميزه حتى في مرحلة ما بعد الحرب، التي اتسمت بوجود سينما بريطانية ممتازة وفنانين من أمثال أوليفييه، وباول، وبريسبورج وديفيد لين. وأصبحت جوانب كثيرة منه تنتمي الآن إلى ميثولوجيا الأفلام: موسيقى القانون الساخرة التي وضعها أنتون كاراس، ومواقع التصوير في فيينا المدمرة في فترة ما بعد الحرب، التي بدت وكأنها تعكس الانحطاط الأخلاقي لبعض الناجين من الحرب، ثم المشهد الأخير الحافل بالبراعة الفنية، الذي يمكن تسميته «مشهد الوداع الأخير» (إذ يمثل الانهيار الأخير لأوهام البطل). وكان أداء أورسون ويلز لا ينسى في دور هاري لايم الساحر قاسي الفؤاد.



عجلة الملاهي الضخمة في الخلفية، وهولي يجلس في انتظار هاري لايم، الذي يعلم أنه حي وأنه محتال دولي.

أورسون ويلز في دور هاري لايم وهو يحاول الهرب عبر قنوات الصرف الصحي في فيينا.





عملية مطاردة هاري داخل قنوات الصرف الصحي.

في بداية الفيلم، يفترض أن لايم ميتا. لكن صديقه هولي مارتنز (جوزيف كوتين) يشك في ظروف موته. وتوصله تحرياته إلى أن لايم لم يقتل، وإنما كان هو نفسه قاتلا يسرق البنسلين ويضيف له الماء ويبيعه للمرضى الذين لا تساورهم الشكوك. وكلما توغل مارتنز الأمريكي الطيب البريء المقيم في أوروبا أكثر في عالم الخيانة الليلية، فإن الإحساس بالشر يبدو وكأنه ينتشر كالبنسلين الملوث، الذي جمع لايم ثروته منه. كما كان توظيف كيرول ريد المتكرر لزوايا الكاميرا



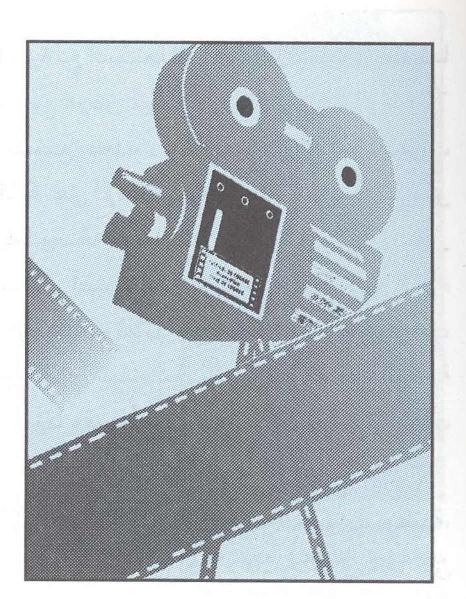
المشهد الأخير: بعد دفن هاري لايم، هولي مارتنز ينتظر آنا التي أحبها، ودون أية كلمة فإنها تمر بجانبه وتمضي في طريقها.

المنحرفة يجعل العالم يبدو منحرفا. وفي نهاية الفيلم، يتم إخراج لايم من مخبئه داخل قنوات الصرف الصحي أسفل فيينا، التي وصفها المؤلف جراهام جرين بأنها «ذلك العالم الغيب، الذي يجهله الكثير منا، والذي يقبع تحت أقدامنا». وفضح أمر لايم أظهر بالوقت نفسه لمارتنز أعماق الفساد الإنساني الذي كان يجهله.

وكما حدث في فيلم سقوط (1947)، الذي تعاون فيه جرين وريد، فإن «الرجل الثالث» يحكي قصة المواجهة الصريحة بين الخير والشر. كما أن الفيلم يعتبر دراسة لخيانة الأصدقاء، إذ تنهار ذكريات الطفولة البريئة لهولي نتيجة الفساد الذي يكتشفه، بينما ينقاد هاري لداخل المصيدة على يد هولي بأسلوب وضيع. وقد لقي اختيار جوزيف كوتين وأورسون ويلز الصدى نفسه الذي لقيه اختيارهما من قبل لأداء دوريهما في فيلم «المواطن كين»، إذ يلعب كوتين مجددا دور الصديق الحسود الذي يحتقر جرأة زميله رغم إعجابه بها.

وكانت سخرية لايم اللا أخلاقية صدى مقنعا للحرب الوحشية.

ويقول لايم لهولي وهما يراقبان الناس من فوق عجلة الملاهي الضخمة: «هل كنت ستشعر حقا بأي رثاء، لو توقفت إحدى هذه النقاط عن التحرك إلى الأبد؟ في هذه الأيام يا صديقي، لا أحد يفكر بطريقة إنسانية. الحكومات لا تفعل ذلك، فلماذانفعل نحن ذلك؟». وكان مشهدا لا ينسى (ارتجله ويلز على الأرجح) ذلك المشهد الذي أخذ لايم يبرر لنفسه فيه عدم جدوى الأخلاق. وهو يقول إنه حتى أكثر العصور البربرية أنتجت فنا عظيما، بينما «في سويسرا يتعايشون في حب أخوي، خمسمائة عام من الديمقراطية والسلام، فماذا أنتجوا؟ ساعة الحائط!؟ وداعاهولي».



روائع الروائع

الفيلم هو الشكل الفني للقرن العشرين ، والأفلام التالية هي تحف فنية صنعها مخرجون استخدموا السينما للتعبير عن رؤى شخصية وعميقة للحياة.

ثلاثية آبو THE APU TRILOGY

الهند ـ من إخراج: ساتيا جيت راي

الفيلم الأول: باثر بانشالي PATHER PANCHAL (1955)

الفيلم الثاني: الرجل الذي لا يقهر APARAJITO (1956)

الفيلم الثالث: عالم آبو APU SANSAR (1959)

سيناريو: ساتيا جيت راي

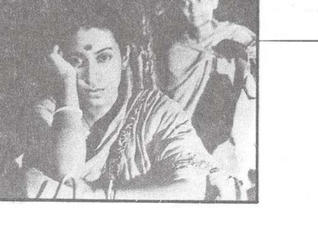
عن قصة: بيدهوتيبهوستان باندايا دهايا

تصوير: سوبراتا مترا

موسيقى: رافي شانكار

مدة العرض بالترتيب: 123، 108، 106 دقائق

المثلون الرئيسيون: كانو ـ كارونا ـ سوبير بانيرجي ـ سومطرة شاتيرجي ـ شارميلا تاجور ـ أوما داس جوبتا ـ شونيبالا ـ بيناكي سين جوبتا ـ سوميران جوزيال ـ شابان موكيرجي.



والد آبو (كانو بانيرجي) في لحظة درامية من فيلم باثر بانشالي.



المرأة العجوز المشلولة (شونيبالي)، خلال لحظة ودية مع والدة آبو، فيما بعد ستموت نتيجة الإهمال، عندما تصبح عبئا متزايدا على كامل الأسرة.



مشهد يجمع بين والدة آبو (كارونا بانيرجي)، وأخته دورجا (أوماداس جوبتا).

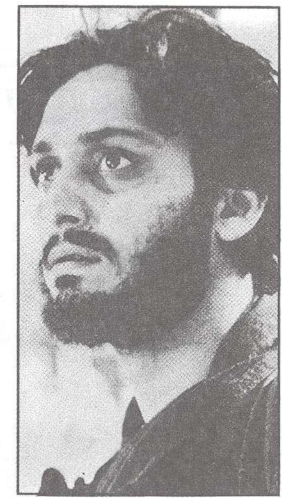
إن كان فيلم راشومون للمخرج أكيرا كوروساوا قد وضع السينما اليابانية على خارطة السينما العالمية، فإن الاعتراف الدولي بالسينما الهندية قد جاء مع عرض فيلم «بازر بانشالي» عام 1956 في مهرجان كان. والأمر اللافت للنظر أن الفيلم قد صنع بمعدات بدائية خلال أربع سنوات تقريبا على يد أناس قليلي الخبرة الفنية أو بلا خبرة فنية على الإطلاق. وقد انتقد فرانسوا تروفو الفيلم باعتباره «أوروبي الأسلوب وغير مشوق». بينما وصفه أحد النقاد الإنجليز بأنه «كالسير على الأقدام في حقل أرز». غير أن هذه الآراء لا تمثل سوى أصحابها. فقد أثبت الفيلم أنه الجزء الأول لواحدة من أفضل وأشهر الثلاثيات في تاريخ السينما. وثلاثية آبو تحكي قصة حياة آبو، الشخصية المحورية في الثلاثية، منذ طفولته في إحدى القرى البنجالية، إلى أن بلغ مرحلة الرجولة في مدينة كلكتا. ومع رابندرانات طاغور، الذي كان صديقا مقربا لجد راي، سيصبح ساتيا جيت راي أشهر فناني بلاده خلال هذا القرن.

وبينما يعترف راي بأصوله الثقافية الخاصة، فإن أفلامه تتجاوز بقوة الحدود الوطنية، ويعود هذا جزئيا إلى معرفته العميقة بتقاليد الفيلم الأوروبي قبل أن يقدم فيلمه الأول. كما كان للواقعية الإيطالية الجديدة تأثير فيه، خاصة فيلم سارقو الدراجة الذي ذكر راي أنه تأثر به. أما ملهمه الأكبر فهو جان رينوار، الذي قابله راي في كلكتا عندما كان يقوم بتصوير فيلم «النهر». وعندما شرح له راي خططه بخصوص فيلم بازر بانشالي، قال له رينوار: «يبدو رائعا، قم بإخراجه، أعتقد أنه سيكون فيلما جيدا».

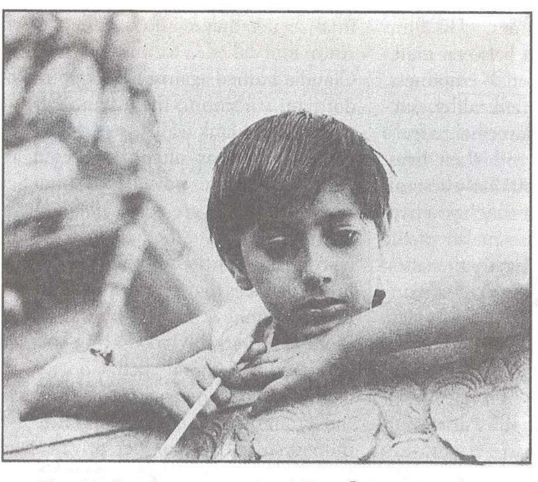
وكان هناك أوجه تشابه بين أعمال الرجلين ووجهتي نظرهما، كذلك حساسيتهما تجاه الطبيعة، وأسلوبهما غير الفضولي في استخدام الكاميرا، ونظرتهما النبيلة تجاه الإنسانية.

والناس في أفلام راي عديمو التفكير وليسوا أشرارا، لكن الآثار الناجمة عن ذلك تكون مدمرة، فالجدة تموت بسبب الإهمال في فيلم باثر بانشالي. كما أن مرض الأم في فيلم «الرجل الذي لا يقهر» لم يلحظه أحد إلى أن فعل ذلك آبو، المشغول بنفسه ودراسته، في وقت متأخر. أما في فيلم «عالم آبو»، فإن البطل يؤلف قصة ويتزوج، لكن زوجته الحبيبة تموت أثناء الولادة، وفي اللحظة التي يعلم فيها آبو بوفاة زوجته، يكون رد فعله هو صفعة على وجه الرسول، وهي واحدة من أكثر اللقطات العاطفية عنفا في كل أفلام راي. ويغرق آبو في يأس يشبه الانتحار، ويلقي بأوراق روايته في مهب الريح، إلى أن يذكره اجتماعه بابنه بطفولته هو، ويجبره على الاعتراف بأن دورة الحياة يجب أن تستمر.

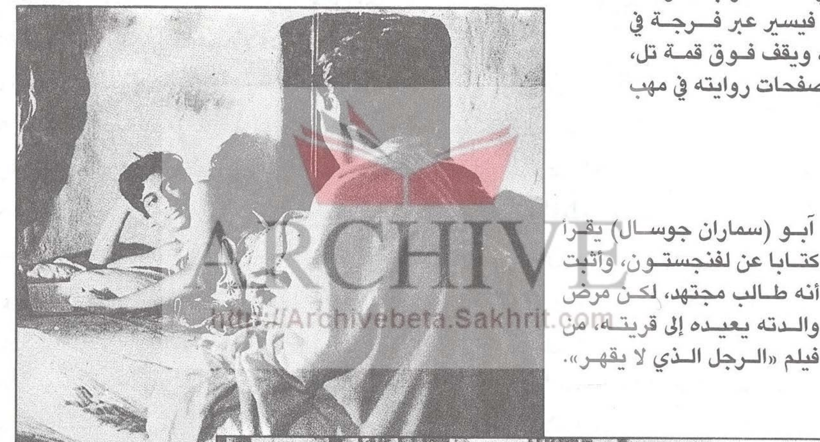
وقد ساهمت موسيقى رافي شانكار، والتصوير النضر للحقل والسماء، وتوحيد عاملين بصريين هما النهر وخط السكة الحديدية، في تقديم ثلاثية تتمتع بقدرة عظيمة على رصد الأحداث بنقاء لا يصدق. وقد استشهد راي بعبارة كتبها طاغور من أجله عندما كان في السابعة من عمره حيث قال إنه «كان يبحث دائما عن قطرة ندى فوق ورقة عشب»، أو عن وجود الشيء الجوهري في تفصيلة دقيقة. وما قيل عن أن طاغور «تحدث من واقع الحياة نفسها، ولهذا نعطيه حبنا» يمكن أن يقال أيضا عن ساتيا جيت راي.



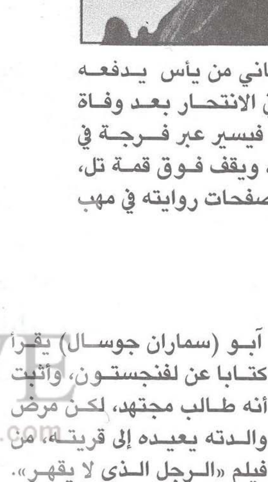
آبو يعاني من يأس يدفعه للتفكير في الانتحار بعد وفاة زوجته فيسير عبر فرجة في الغابة، ويقف فوق قمة تل، ويلقي بصفحات روايته في مهب الريح.



لحظة تأمل حزينة لآبو (الذي يلعب دوره في هذه المرحلة من الفيلم الطفل بيناكي سين جوبتا)، بينما يراقب والده أثناء الطقوس الدينية التي تقام قرب النهر في مدينة بيناريس المقدسة من فيلم «الرجل الذي لا يقهر».



آبو (سماران جوسال) يقرأ كتابا عن لفنجستون، وأثبت أنه طالب مجتهد، لكن مرض والدته يعيده إلى قريته، من فيلم «الرجل الذي لا يقهر».



آبو (سومطرة شاتيرجي) مع عروسه (شارميلا تاجور) من الجزء الثالث من الثلاثية «عالم آبو».

قواعد اللعبة LA RÉGLE DU JEU

إنتاج فرنسا ـ عام 1939

إنتاج وسيناريو وإخراج: جان رينوار

الإعداد الموسيقي: روبرت ديزورميير ـ جوزيف كوزما

تصوير: جان باشليه

مدة العرض: 113 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: مارسيل داليو ـ نورا جريجور ـ رولاند توتيه ـ جان رينوار ـ جاستون مودو

هذا الفيلم يشبه النبيذ الجيد، فهو يزداد نضجا مع الزمن. وعندما ظهر على الشاشة لأول مرة، كان رد فعل المشاهدين عدائيا، ورد فعل الموزعين عصبيا، حتى رينوار نفسه شعر أن دوره (شخصية أوكتاف مثير المتاعب الأخرق) كان يجب حذفه.

أما في الوقت الحالي، خاصة بعد تجديد النسخة الأصلية في عام 1965، فيعتبر الفيلم بشكل عام تحفة فنية. وربما شعر الناس في عام 1939 أنه لم يكن بفخامة موضوع الفيلم السابق نفسه لرينوار وعنوانه «الوهم العظيم» (1937). ومن المرجح أن الموقف العدائي من الفيلم هو عرض من أعراض حساسية تلك الفترة إزاء لا أخلاقية الطرح الاجتماعي للفيلم، حسب تعبير رينوار نفسه.

والفيلم في ظاهره يدور حول حفلة منزلية فالخيانات الزوجية تتم فوق السلالم وتحتها. والرجلان الوحيدان اللذان لا يراعيان أصول اللعبة في الحفلة، ويصبحان ضحيتها في النهاية، هما رولان توتيه الطيار، وهو ضيف في الحفلة يحب صاحبة المنزل، ومعه حارس الطرائد جاستون مودو، الذي يصاب بالغيرة الشديدة نتيجة لتصرفات زوجته العابثة. وقد بدا أن الشكل الصحيح للعلاقات العاطفية في هذا المجتمع هو مزيج من النفاق وعدم الإخلاص والخيانة الزوجية وغياب الأحاسيس.



أوكتاف (جان رينوار) والخادمة ليزين (بوليت دوبوست).

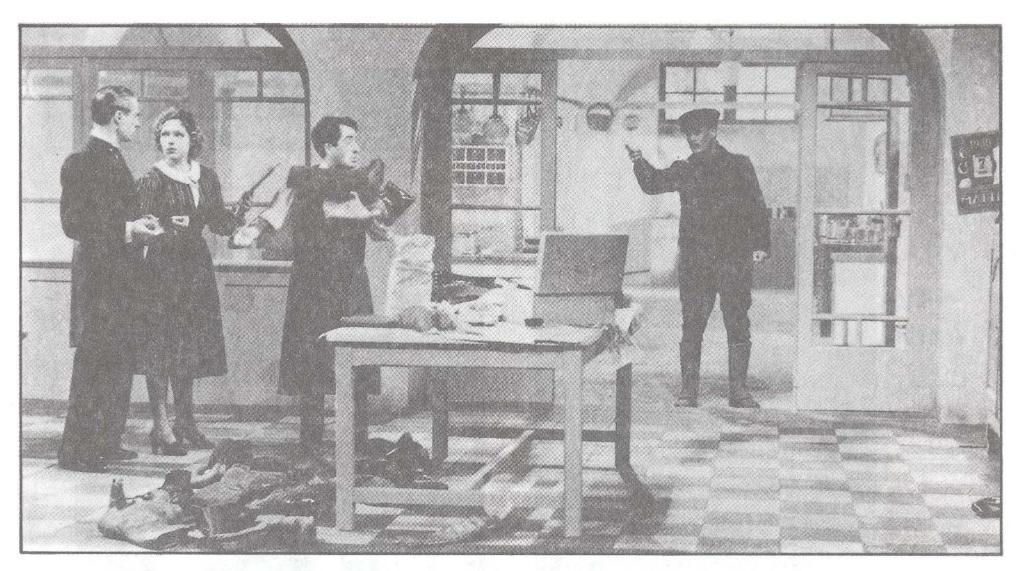


بينما يجتمع الضيوف في المنزل الريفي فإن أندريه الطيار (رولان توتيه) يتحدث مع الماركيز (مارسيل داليو). الطيار يحب زوجة الماركيز كريستين وحضر حفلة الصيد في نهاية الأسبوع بتشجيع من أوكتاف صديق الماركيز.

حوار ضاحك بين كريستين (نورا جريجور) وجينيفييف.

في أثناء الصيد تشاهد كريستين زوجها بصحبة إحدى صديقاتها جينيفييف (ميلا بيرلي)، لكن كريستين كانت تجهل أن زوجها في تلك اللحظة كان ينهي علاقته بها.

مارسو (جوليان كاريت) لص الطرائد الذي قام الماركيز بتشغيله، رغم اعتراض شوماخر حارس الطرائد.



التوتر يزداد داخل المطبخ بين شوماخر (جاستون مودو) ومارسو.

ويبدو الطيار وحارس الطرائد شاذين وسط الحاضرين. فهما مفعمان بالمشاعر، ولا يعتبران الحياة أو الحب مجرد لعبة. لذا فإنهما خطران، ويهددان بتحطيم واجهة مجتمع مهذب ليظهر الفساد الأخلاقي الذي يقبع وراء هذه الواجهة.

اثنان من هذه المشاهد الرائعة يوضحان الأفكار التي يطرحها الفيلم، أحدهما مشهد حفلة الصيد الذي يجعل التوتر بين الشخصيات يبدو واضحا أمام الأعين، والثاني هو مذبحة الحيوانات المروعة التي تسبق إطلاق النار المأساوي الذي ينتهي بتلك التسلية الزائفة والعبث الماجن في المساء. وعن هذا المشهد يقول رينوار: «إن الصيد تسلية أمقتها بشدة واعتبرها رياضة قاسية».

والمذبحة تنبىء أيضا بالمعارك القادمة على مسرح الحرب. والحفلة الراقصة الفخمة في المساء تصبح رقصة للموت، كغاية عن زيف هؤلاء الناس، وأدائهم القهري لأدوار غير حقيقية، وارتدائهم أقنعة لتذلل لهم إشباع رغباتهم الفجة بدلا من مشاعرهم الحقيقية.

يقول رينوار: «إنه من أفلام الحرب رغم أنه لم يتضمن أية إشارة للحرب. فتحت مظهره الذي قد يبدو غير مؤذ، تهاجم القصة جوهر بناء مجتمعنا».

وفيلم قواعد اللعبة أبعد ما يكون عن كونه فيلما عابثا فهو يهاجم الاستهتار بشدة، ويكشف بقوة عن الضعف الروحي للطبقة الفرنسية الحاكمة. وكان رينوار يمسك بمرآة تعكس الأحوال المتردية للمجتمع الفرنسي عشية اندلاع الحرب في أوروبا.

وإذا كان الفرنسيون لم يعجبوا بما شاهدوه، فإن هذا لا يعود إلى ماكانوا يشاهدونه أمامهم، وإنما إلى ما كانوا خائفين منه. ولا يزال النقد ينطوي على قدر من التسامح تجاه الإنسانية، وهو صفة أساسية من صفات رينوار رغم أن التسامح في «قواعد اللعبة» لم يكن خاليا من الغموض والحزن ونذر الشر.

ويقول أوكتاف «إن أبشع شيء في هذا العالم أن لكل واحد منا أسبابه».

CITIZEN KANE	المواطن كين

إنتاج أمريكا ـ عام 1941

إنتاج وإخراج: أورسون ويلز

سيناريو: هيرمان ماركوفتش ـ أورسون ويلز

موسيقى: برنارد هيرمان

تصوير: كريج تولاند

توزيع: شركة (آر كي أو)

مدة العرض: 119 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: أورسون ويلز ـ جوزيف كوتين ـ دوروثي كامنجور ـ أيفريت سلون ـ آجينس مورهيد

إن كان فيلمك المفضل تحفة فنية مثل فيلم المواطن كين، فإنك قد تواجه مشكلة عويصة: وهي أن المستقبل يحمل معه سقوطا من هذه الذروة. والمفارقة أن هذه المشكلة تتوازى مع موضوع الفيلم.

فتشارلز فوستركين يرث ثروة، ويظل بقية حياته متحيرا إزاء مايجب أن يفعله بها.

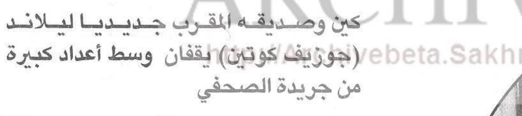
وكين مثال للبطل الأمريكي. بل ويمكن القول إنه يمثل إمكانات وتناقضات أمريكا ذاتها (كان العنوان الأول المقترح للفيلم هو الأمريكي). فباستطاعته أن يكون ديناميكيا لكنه خطر، وقد يكون واثقا من نفسه لكنه قاسي الفؤاد. وهو يتمتع بموهبة رجل ديمقراطي لكن فيه غرور الرجل الاستبدادي. وهو بطل في نظر الرجل العادي، لكنه يصبح معزولا كالإمبراطور وسط أملاكه.هو يريد أن يكون محبوبا لكن بشروطه، وهو بوجه عام رجل يمتلك كل شيء لكنه لا يحوز على أي شيء.



ثاتشر (جورج كالاريست) يصافح الصبي كين (بادي سوان) الذي كان يتشبث بزلاجته والأب (هاري شانون) والأم (آجنيس مورهيد) يراقبان الموقف في قلق.



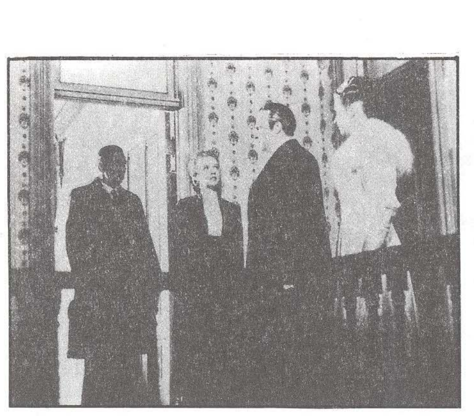
كين يخبر (ثاتشر) بخططه للجريدة.



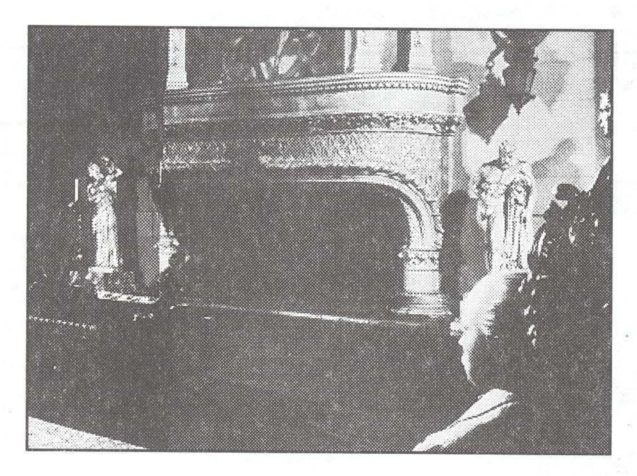
كين وصديقه المقرب جديديا ليلاند (جوزيف كوتين) يقفان وسط أعداد كبيرة من جريدة الصحفي



كين وزوجته الأولى إيميلي (روث وأرويك) ابنة أخت الرئيس. يقول برنستاين «قبل أن ينتهي، ستكون هي زوجة الرئيس».



كين مع صديقيه برنستاين (إيفيريت سلون) وليلاند يحتفلون باستقطاب صحافيين كبار من جريدة المؤرخ المنافسة.



مواجهة على السلم بين كين ومنافسه السياسي جينيس (راي كولينز) الذي يهدد بابتزاز كين وتهديده يكشف علاقته بسوزان (دوروثي كامنجور) وإيميلي ترقب الموقف في قلق.

ويقوم مراسل صحفي بالتحري عن حياة كين، فيراجع يوميات المصرفي الخاص بكين، الذي يكرهه. ويقابل مدير أعماله الذي يعجب به بشدة، ثم يقابل صديقه الذي تخلى عنه، وزوجته الثانية التي هجرته ثم يقابل كبير الخدم الذي رعاه. وكان كل من هؤلاء يمثل صورة مختلفة، كل حسب رؤيته الخاصة. لذلك فالحقيقة قد تكون في ملخص كل ما قيل عنه، أو تكون مختلفة تماما. وكان المفتاح الرئيسي لدى الصحفي لفهم شخصية كين هي الكلمة التي تفوه بها وهو على فراش الموت: «برعم الوردة». لعلها القطعة الناقصة والمكملة للغز ولعلها تسهل للصحفي بحثه، لكنه لا يكتشف معناها أبدا، وإنما يكتشفها المشاهد عندما يرى الكلمة محفورة على مزلجة كين التي كان يستخدمها وهو صغير، وهي تحترق مع باقي مقتنياته الأخرى. ولعل كلمة «برعم الوردة» ترمز لرثاء كين وحنينه لبراءته وطفولته السعيدة التي ضاعت، ورغم ذلك فإن ألسنة اللهب تلتهم الدليل قبل تسجيله، ويظل اللغز قائما.

إن «المواطن كين» فيلم من الصدى والظلال، يهيمن عليه رجل عملاق وإن كان خاويا، تنتهي حياته إلى ظل لما يجب أن تكون عليه. وكان كين دائما يلقي بالوعود لكنها لا تتحقق. وقد وصف الكاتب بورخيس فيلم المواطن كين بأنه «متاهة ليس لها مركز». وهذا يصدق على كين الذي يظل لغزا حتى لنفسه، وينطبق أيضا على الفيلم، الذي يبدو أنه كلما تعمق في سرد الأحداث كلما قل وضوحه، فهو تشف بالغ التعقيد والروعة لغموض العالم المرئي.

إنه فيلم صنع لكي يدهشنا، ويتمتع ببناء قصصي معقد، وشريط صوت بديع حسيا (يجمع بين حوار متوافق وموسيقى هيرمان الرائعة)، وبراعة فنية كاملة، بدءا من تصوير جريج تولاند المذهل وحتى الماكياج الذي يجسد الإيغال في العمر بإقناع تام.

ويظل الفيلم متجددا إلى الأبد، وكأنه تشرّب بشباب وجرأة صانعيه المتحمسين، الذين كان أكثرهم من الوافدين الجدد على صناعة السينما. وعندما سئل أورسون ويلز عما إذا كان يعلم آنذاك أنه يصنع فيلما مهما أجاب بقوله «لم أشك في أهميته للحظة واحدة». وقد أثبت الوقت أنه كان على حق في ذلك، وسيظل «المواطن كين» الفيلم الأمريكي العظيم الذي يجب أن تقاس عليه كل الأفلام الأخرى.

راشومون RASHOMON

إخراج: أكيرا كوروساوا ـ اليابان 1950

إنتاج: جنجو ميتورو

سيناريو: شينوها شيموتو ـ أكيرا كوروساوا

عن قصص كتبها: ريوتو سوكي ألوتاجاوا

موسيقى: فوميو هاياساكا

تصوير: كازوو مياجاوا دايي

مدة العرض: 83 دقيقة

الأدوار الرئيسية: تيشوري ميفوني ـ ماشيكو كيو ـ ناسايوكي موري ـ تاكاشي شيمورا

كان نتشه يقول «احذر من التحديق طويلا في الهاوية حتى لا تحدق الهاوية فيك». تلك هي إحدى القضايا التي تحتل قلب فيلم «راشومون» لأكيرا كوروساوا. فأحد النبلاء يقتل في غابة، وتغتصب زوجته، ويتهم أحد قطاع الطرق بارتكاب الجريمة، وبما أن أحد الحطابين قد شهد الحادثة بمحض المصادفة. وعندما يسترجع الفيلم الروايات الأربع للحادثة، فإنه يخفي الحقيقة بدلا من أن يكشفها، فإذا الجريمة بهذه البشاعة، كيف يمكن للحقيقة أن تكون أسوأ منها؟ وما الذي تخفيه كل شخصية من شخصيات الفيلم؟

فاز فيلم راشومون بالجائزة الأولى في مهرجان فينيسيا السينمائي عام 1951، وفاز بعدها بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي. وكان هذا الفيلم (في نظر المراقبين الغربيين) مدخلا رائعا للسينما اليابانية. فهو حافل بفرادة تجعله يبدو مختلفا وغريبا: مواقع التصوير التاريخية،



المعركة التي دارت بين قاطع الطريق (توشيرو ميفوني) والنبيل، ويقتل النبيل، لكن كل رواية تقدم وصفا مختلفا لطريقة موته.



النبيل (ماسايوكي موري) وزوجته (ماشيكو كيو) يتأملان نباتا قبل مواجهتهما لقاطع الطريق في الغابة.



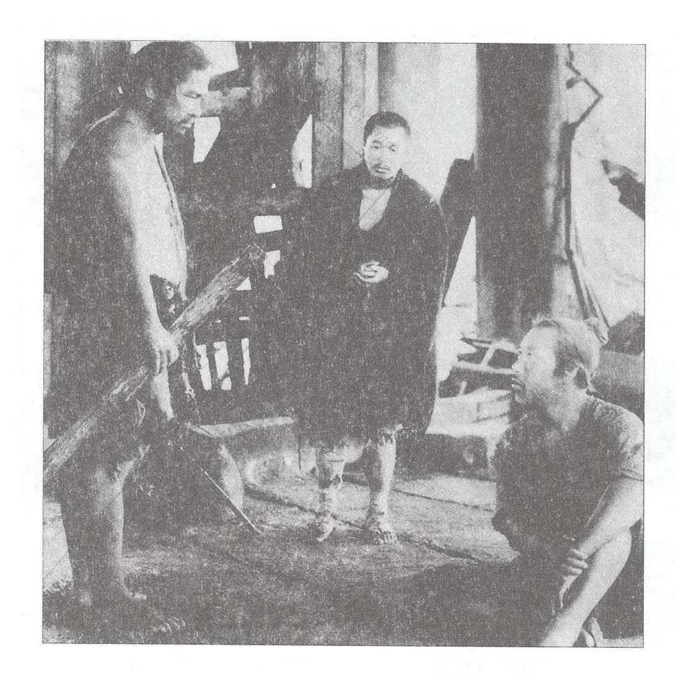
قاطع الطريق يحكي روايته في تحقيق الشرطة، وهو دليل يخدم فقط في جعل الرواية الغامضة أكثر غموضا.



الزوجة (ماشيكوكيو) تركع أمام قاطع الطريق (توشيرو ميفوني) وفي شهادتها، تقول إنها كانت ضحية للاغتصاب. بينما يزعم قاطع الطريق أنها استجابت له طواعية بعد أن هزم زوجها في معركة عادلة.

ومشهد النبيل الميت وهو يدلي بشهادته عن طريق وسيط نفسي. غير أن هذه الغرابة لم تصل إلى حد يتعذر معه تقديمها على الشاشة. أما المفهوم المعقد للفهم لذاتية الحقيقة واستخدامه للمنظورات المتعددة لحادثة واحدة فيذكرنا بفيلم «المواطن كين».

وأظهر راشومون أيضا البراعة الفنية الفائقة للسينما اليابانية. إذ تسرد أحداث القصة بأسلوب مثير مفعم بالحيوية، بلقطات محمومة متسلسلة عبر الغابة، مع أشعة الشمس التي تتلألأ عبر الأشجار في غموض يشبه غموض القضية وغموض الحقيقة ذاتها، وكذلك الموسيقى التي تشبه موسيقى



أحد العامة (كيشيجيرو أويدا)، ومعه الكاهن (مينورو شياكا)، والحطاب (تاكاشي شيمورا) يناقشون الرواية عند بوابة راشومون. وتوحي شهادة الحطاب بأن المشتركين الثلاثة في الأحداث قد كذبوا، لكن هل يقول هو نفسه الحقيقة كاملة؟

البوليرو، وهي عوامل تآلفت جميعها لتخلق جوا ينفس بالخطر. ومما لا شك فيه أن أداء الممثلين عمّق من كثافة التوتر. فأداء توشيرو ميفوني لشخصية قاطع الطريق يجسد إحساسا متشابكا بالتهديد الجسدي، كأسد يذرع قفصه جيئة وذهابا. أما ماسايوكي موري فإنه يطبع في الذهن شخصية المحارب النبيل بوقار يصيب المشاهد بقشعريرة، بينما أداء ماشيكو كيو الرائع لدور الزوجة التي تخفي شيئا من الفسق داخل مظهرها المحتشم تجسد كل الغموض الذي لف موضوعات الفيلم الرئيسية. وقام بأداء دور الحطاب تاكاشي شيمورا أحد الممثلين المفضلين الذين مثلوا باستمرار مع كوروساوا.

وخلال مسيرته الفنية المتميزة، طور كوروساوا العديد من السمات الفنية الخاصة التي يلمسها المشاهد في راشومون: ذلك الولع الشديد بالحدود القصوى للأنا وللمعاناة (فهو يقول إنني أحب الحدود القصوى للأشياء لأنها تنبض بالحياة)، واهتمامه بالشخصيات التي تظهر صلابة لاتهتز أمام الشدائد، وروح دعابة غير متوقعة، واهتمام بكل ماهو مضحك. وفي الجزء الأخير من راشومون، يدرك المرء اقتراب المأساة من المهزلة، ويلتقط الإيحاء بأن التبرير الذاتي في رواية كل شخصية للحادثة قد يحاول إضفاء النبل على سلوك وحدث يتضح في الحقيقة، أنهما يتسمان بالحقارة والسخف والخسة. أما بداية الفيلم ونهايته، اللتان تمثلان إطار العمل فتبدوان بطيئتين وشاعريتين، بينما تثير العودة الكابوسية المتكررة للغابة الجزع والوجوم. غير أن الروايات المتباينة لما حدث لا تدعو إلى الملل، لأن الهدف من البحث ليس هو التفتيش عن حل للغز الجريمة، وإنما عن مفتاح كل شخصية على حدة. ويتمثل إنجاز كوروساوا العظيم في أنه جعل تحليله للانحراف المعقد للنفس الإنسانية يبدو مثيرا لدرجة توقف شعر الرأس مثله مثل أي فيلم إثارة تقليدي.

شارع الغروب SUNSET BOULEVARD

أمريكا ـ 1950 (بارامونت)
إخراج: بيلي وايلدر
إنتاج: شارلز براكيت
سيناريو: شارلز براكيت ـ بيلي وايلدر ـ دي إم مارشمان جونيور
موسيقى: فرانز واكسمان
تصوير: جون إف ساتيز
مدة العرض: 111 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: جلوريا سوانسون ـ وليام هولدن ـ إيريك فون ستروهايم ـ نانسي أولسون ـ سيسيل دي ميل.



جثة كاتب السيناريو وهم يخرجونها من حمام السباحة الخاص بالنجمة. ويقول صوت من وراء القبر: «كان دائما يرغب في حمام سباحة، وقد حصل على واحد في النهاية، غير أن الثمن كان باهظا».

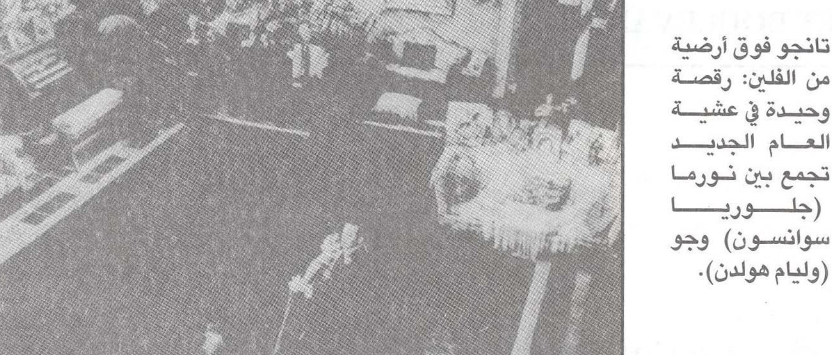
من خلال تحليله لعلاقة ذات نهاية مدمرة بين امرأة أكبر سنا وناجحة، وشاب أصغر سنا لا تسير أحواله على ما يرام، يقدم فيلم «شارع الغروب» تناقضا بين هوليوود القديمة والحديثة يتراوح بين الهجاء، والوحشية، والحنين إلى الماضي، والرعب.

والمرأة الأكبر سنا هي نورما ديزموند (جلوريا سوانسون)، نجمة السينما الصامتة السابقة التي أخذت في الأفول مع بداية عصر السينما الناطقة، والتي تخطط للعودة في سيناريو خاص من صنعها بعنوان سالومي. أما الرجل الأصغر سنا فهو جو جيليس (وليام هولدن)، كاتب السيناريو المكافح الذي يوافق، مقابل خدمات مادية (وجسدية فيما بعد)، على أن يكتب لها السيناريو باسمها وهو واثق أنه لن يتحول إلى فيلم أبدا.

وعندما يتعرف جيليس النجمة لأول مرة ويذكر أنها كانت نجمة كبيرة، فإن السيدة ديزموند تطلق واحدة من أروع العبارات التي ذكرت في تاريخ السينما: «إنني كبيرة، لكن الأفلام هي التي أصبحت صغيرة». كانت هناك هالة مهيبة تحيط بنورما ديزموند، لكن المفارقة أن هذا الجلال لم يعد ملائما في سينما الواقعية الحديثة. وهكذا، أخذ



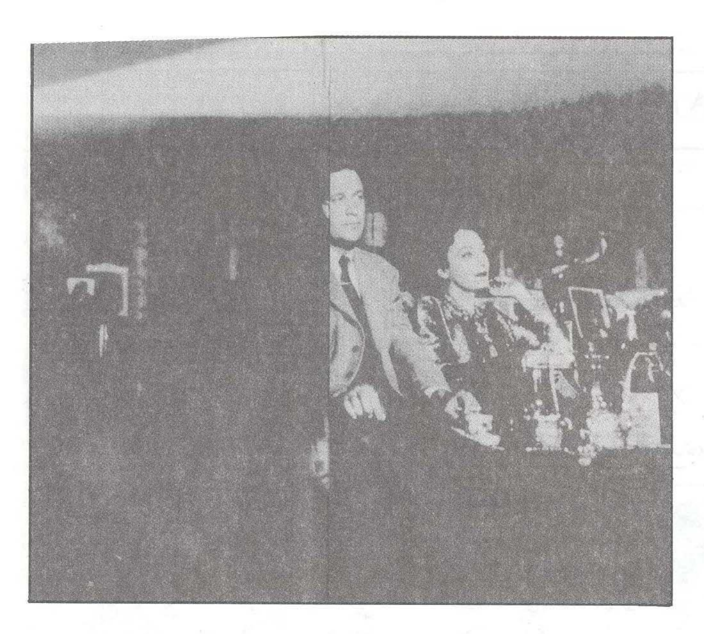
كبير خدم نورما ديزموند، ماكس (إيريك فون ستروهايم) يكمل طقوس الدفن الغريبة لقرد نورما المدلل.




تانجو فوق أرضية من الفلين: رقصة وحيدة في عشية العام الجديد تجمع بين نورما (جلوريا سوانسون) وجو (وليام هولدن).

تقول نورما: «لا أحد يترك النجم أبدا، فهذا ما يجعله نجما» عندما يبتعد جو عن نورما، تلاحقه وبيدها مسدس.

الحلم الذي تمسكت به إلى حد يائس قد سيطر عليها. نورما في دور سالومي تهبط السلم بينما يرقبها رجال الشرطة والمصورون.



جو ونورما يشاهدان أحد أفلامها الصامتة القديمة على الشاشة الخاصة في غرفة المعيشة الخاصة بها. تقول: «لا يوجد حوار ولم نكن بحاجة إلى حوار، فقد كان لدينا وجوه».

قصرها الفخم يبلى ويتآكل نتيجة للإهمال، شأنه شأن السيدة نفسها التي هجرها جمهورها الذي كان يؤلهها يوما. ومع أداء الممثلين الرائع، والحبكة الدرامية البارعة، يظل الإنجاز الذي حققه الفيلم هو كشف المأساة الكامنة خلف مظهر النجمة، دون أن يضع أنانيتها المريضة في قالب عاطفي. ولأننا نتعرفها من خلال عيني كاتب السيناريو، فإننا نمل تدريجيا لمشاركته ردود فعله المركبة تجاهها، التي كانت مزيجا من التسلية والحزن، والسخط والرهبة.

إن «شارع الغروب» فيلم عن تاريخ السينما. وقد كان أداء الممثلين شديد التنوع والتناغم،: حيث أدت دور نورما ببراعة الفنانة القديرة جلوريا سوانسون، وهي نفسها نجمة عظيمة من نجوم السينما الصامتة، وكان فيلم «شارع الغروب» بمثابة عودة قوية لها للسينما، أما إيريك فون ستروهايم الذي يؤدي دور ماكس خام نورما فقد جسد بوقار هائل شخصية رجل كان مثله مخرجا عظيما واضطر لأداء دور أكثر إذلالا. وكان سيسيل ديميل كحاله في الحقيقة، أحد الناجين من عصر السينما الصامتةو فهو يحيي نورما بود حقيقي في موقع تصوير أحد الأفلام، غير أن أي قدر من المشاعر الودية ما كان له أن يحمله على قبول (نصها البشع). وبوصفه صورة لهوليوود، يلمس «شارع الغروب» بعض الأوتار الحساسة (يبدو أن لويس بي ماير هو الذي قال «كان يجب أن نجلد وايلدر هذا بالسوط فقد جلب الخزي للمدينة التي تطعمه»).

فالفيلم يظهر مجتمعا تنافسيا قاسيا لا يعرف الرحمة. حيث يزداد الخوف المرضي لكاتب السيناريو من الأماكن المغلقة، بينما هو يحاول الهرب من هوليوود التي تدمره. ويقترب جنون نورما المتزايد وخوفها من الرفض النهائي من السطح، ويقودها أكثر من أي وقت مضى إلى داخل عالم وهمي. ويصبح كل شيء معدا لمشهد نهائي مذهل. إذ تنزلق نورما نحو هاوية الجنون، وتصبح هي سالومي التي تحلم بها، ويتحول عالمها كله إلى مسرح صوتي، بينما تستنشق روح كاتب السيناريو عبير الوداع داخل القبر. ولعل نورما نفسها كانت ستقول إن أحدا لم يعد يقدم أفلاما عظيمة كهذا الفيلم.

المغامرة L'AVENTURA

إيطاليا ـ 1960
إخراج: مايكل أنجلو أنطونيوني
إنتاج: سينوديل دوكا
سيناريو: مايكل أنجلو أنطونيوني ـ إيليو بارتوليني ـ تونينو جويرا
موسيقى: جيوفاني فوسكو
تصوير: ألدو سكافاردا
مدة العرض: 145 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: مونيكا فيتي ـ جابرييلي فيرزيتي ـ ليا ماساري

الحوار الأخير بين آنا (ليا ماساري) وساندرو (جابرييلي فيرزيتي) قبل أن تختفي آنا بشكل غامض.

مايكل أنجلو أنطونيوني هو ذلك الشيء النادر: مفكر يحمل كاميرا. فأفلامه تدور حول الانفصال بين الرفاهية المادية والفراغ العاطفي، وأغلب شخصياته من الأثرياء، والناجحين والأذكياء الذين يشعرون رغم ذلك باستياء جماعي من حياتهم. فكيف إذن تحقق ذاتك؟ وإلى أي حد يمكنك التكيف مع المجتمع الذي تعيش فيه؟ وبالمقارنة بكل مخرجي الستينات، كان أنطونيوني أفضل من قدم الاغتراب في قالب ساحر. كما منحه شكلا مرئيا مذهلا، بتحديد أماكن الكاميرا لتجعل من كل لقطة تعليقا بليغا على التوتر بين أبطاله وبيئتهم.

ريتشي وزملاء الرحلة البحرية المنزعجين: باتريزيا (أزميرالدا روسبولي) تحتضن الكلب، مع رياموندو (ليليو لوتازي) في الوسط، وجيليا (دومينيك بلانشار) الثاني إلى اليمين يتفقون على اكتشاف الجزيرة معا.

ويحكي الفيلم قصة اختفاءامرأة شابة هي آنا (ليا ماساري)، والحب الآثم الذي يتطور بين صديقة آنا، كلوديا (مونيكا فيتي)، وحبيب آنا، ساندرو (جابرييلي فيرزيتي) خلال بحثهما غير المجدي عنها. وهي لن تعود إلى الظهور أبدا: وصف أنطونيوني الفيلم بأنه قصة بوليسية تروى من النهاية إلى البداية (عندما سئل عما حدث لها، أجاب: «لست أدري، أخبرني أحدهم أنها انتحرت، لكنني لا أصدق هذا».



كلوديا (مونيكا فيتي) تستقل القطار في طريقها للمنزل بعد أن ينتهي البحث عن آنا بالفشل، وسرعان ما تحل محل آنا كحبيبة لساندرو. وقد قال أنطونيوني عن البطلة الرئيسية: «لا توجد ممثلة تلهمني كما تفعل مونيكا، ودونها فلست أدري كيف كان سيمكنني عمل فيلم المغامرة، فأية ممثلة أخرى ما كانت ستصبح مناسبة للدور».

ويؤثر اختفاء آنا في العلاقات التي تتكون فيما بعد، وتبدأ دورة كاملة من الخيانات الجنسية، وفيها تشعر كلوديا بالذنب تجاه علاقتها العاطفية بساندرو. أما ساندرو (الذي يفشل في عمله كمساح معماري) فإنه يخون كلوديا. وفي المشهد الأخير الشهير، فإنهما يشتركان فيما أسماه أنطونيوني شعورا برثاء مشترك، وفيه يتم تصوير كلوديا ومن ورائها على البعد بركان خامد، بينما يحدّق ساندرو في حائط مصمت.

والواقع أن أنطونيوني كثيرا ما يقارن بكاتبه المفضل سكوت فتزجيرالد. فكلاهما محلل دقيق للقلق الروحي لأبطاله من الأثرياء والفنانين الفاشلين، وكلاهما يخلق عوالم من المظاهر الخارجية الهشة التي تردد صدى صوت النقود غير المحبوب. كما أن أنطونيوني بارع مثل فتزجيرالد في خلق الروابط بين السلوك الأخلاقي للشخصيات والمجتمع الذي تعيش فيه، وبين الحياة الجنسية للفرد وشخصيته أو شخصيتها الخاصة.

وقد بدا فيلم «المغامرة» وقت ظهوره وكأنه دراسة غاضبة للانحطاط الأخلاقي الحديث. وبدت العلاقات غير الدائمة وغير المستقرة وكأنها أعراض لعالم يمتلىء، على حد قول أنطونيوني، بمشاعر ميتة أكثر من امتلائه بمشاعر حية. ولعل الأفلام الأخرى الشهيرة التي ظهرت في ذلك العقد وتناولت الموضوعات العاطفية المتوترة مثل فيلم «سكين في الماء» (1961) لبولانسكي، و«الظبيات» (1969) لشابرول، تدين بالكثير للمثل الذي قدمه أنطونيوني في فيلمه هذا. بل إن هناك أثرا يربط بين فيلم المغامرة وفيلم شهير مثل «نزهة عند الصخرة المعلقة» (1975)، الذي يدور أيضا حول اختفاء فتاة بشكل غامض من فوق صخرة، وينفس صراحة بالحسية الشبقة، وفيه كذلك يتحول البحث بعيدا عن الهدف الأصلي ليغرق في الإيحاءات والغموض. وقد تبدو ملاحظات أنطونيوني حول المعاناة النفسية للأغنياء أقل مدعاة للتعاطف اليوم. ورغم ذلك، لا يزال المرء يعجب إزاء الأسلوب الإبداعي الذي لجأ إليه الفيلم لتجسيد الحالة النفسية والفوارق الدقيقة والجو العام بدلا من التركيز على الحبكة.

وستبقى مشاهد الجزيرة، التي خيم عليها جو الموت والإقفار المتراكم، عبقرية على الدوام. وليس هناك من وصف يليق بأداء العظيمة مونيكا فيتي، فهي المصباح الذي يمنح الفيلم توهجه الإنساني ودفئه العاطفي.

8.5	٨,٥

إيطاليا ـ 1963
إخراج: فيديريكو فيلليني
إنتاج: أنجيلو ريتزولي
سيناريو: فيديريكو فيلليني ـ إينيو فلايانو ـ لوليو بينيلي ـ برونيلو روندي
موسيقى: نينو روتا
تصوير: جياني دي فينانزو
مدة العرض: 135 دقيقة
الممثلون الرئيسيون: مارشيلو ماسترورياني ـ إينوك إيميه ـ كلوديا كاردينالي ـ روزيلا فولك

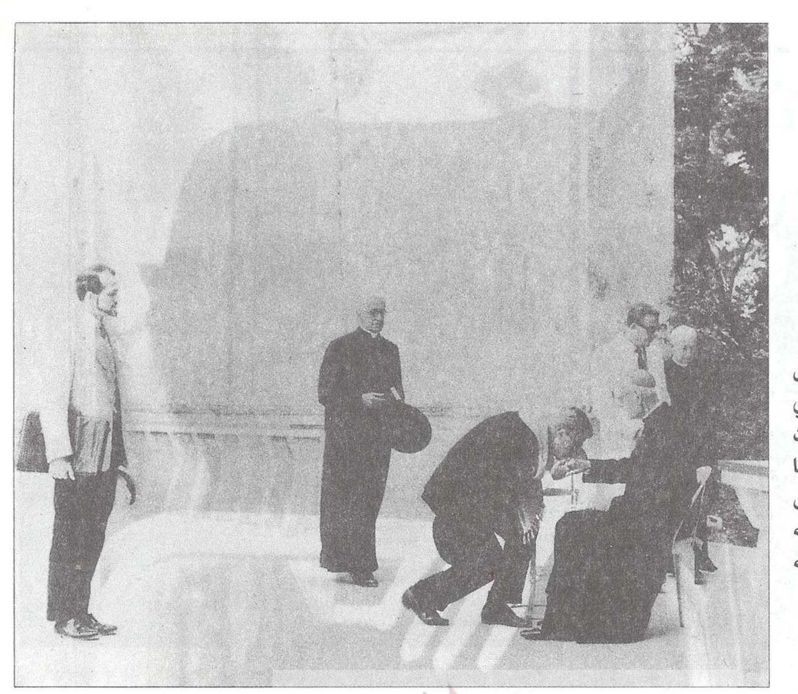
ما الذي يتعين على مخرج أن يفعله إذا كان يعاني من العجز الإبداعي؟، كان فيديريكو فيلليني يعرف الإجابة: عليه أن يصنع فيلماعن مخرج يعاني من العجز الإبداعي. فبطل فيلم «8,5» مخرج يدعى آنسيلمي (مارشيلو ماسترورياني) يعجز عن الوصول إلى فكرة لفيلمه الجديد. ويوحي عنوان الفيلم بأن فيلليني كان يريد من 8,5 أن يكون صورة ذاتية له (كان هذا الرقم هو عدد الأفلام التي قدمها حتى ذلك الحين). غير أن الفارق الحاسم بينهما أنه في الوقت الذي قرر فيه آنسيلمي في نهاية الأمر ألا يصن فيلمه، كان فيلليني قد أكمل فيلمه الناجح.



اثنتان من نساء عديدات في حياة آنسيلمي. المغنية المسنة جاكلين (إيفون كاساوي) وروزيلا (روزيلا فولك) تظهران معا ضمن عالم حريم آنسيلمي الخيالي.

مارسيلو ماسترورياني يلعب دور آنسيلمي أحد مخرجي الأفلام الكبار الذي يواجه أزمة عجزه الإبداعي.

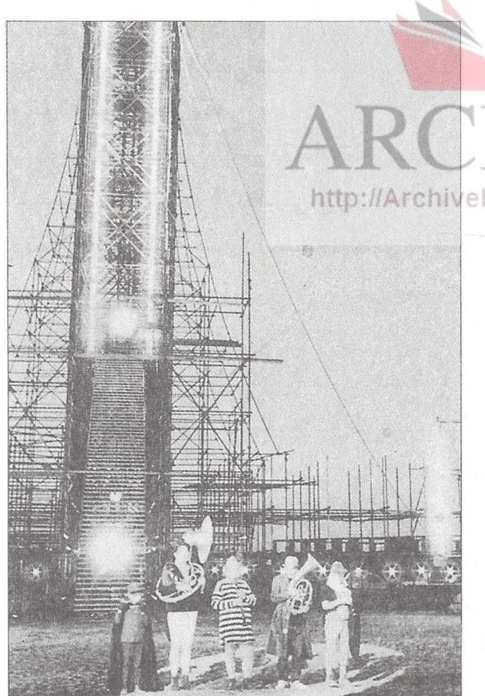




مواجهة مع الكاردينال (تيتو ماسيني) الذي يزور المنتجع حيث يقيم آنسيلمي، وعندما يقبّل خاتم الكاردينال فإنه يسترجع ذكرياته وهو طفل ومقابلته للغانية لاساراجينا.

إن فيلم «8,5» صورة للفنان في منتصف العمر. وهو يفترض -ويبين- أن مخرج الأفلام ليس عاملا أجيرا، وإنما هو فنان يستحق الاهتمام والتقدير نفسهما اللذين يحظى بهما أي كاتب أو رسام. وهو أيضا صورة للمخرج عندما يصبح نجماكبيرا. فبعد النجاح الهائل والمثير للجدل لفيلم فيلليني السابق «فيتا الحلوة» (1960)، فإن فيلم «8,5» يسلم مسبقا بأن المشاهدين سينسحرون من الآلام الإبداعية لمخرجه.

والواقع أن آنسيلمي ليس فقط صورة لفيلليني، بل إنه أيضا كل فنان موهوب يمر بأزمة إبداعية، ويحاول ألا يكذب في فنه، ويواجه مشاكل الاختيار اللا نهائية، وينقب في تفاصيل حياته وحياة المحيطين به بحثا عن الأفكار والإسهام. وفي مشهد المؤتمر الصحفي في الفيلم، تدفع الأسئلة الاستفزازية آنسيلمي إلى تخيل مشهد انتحاره هو نفسه ويصرخ قائلا: «ليس لدي



فرقة السيرك تعزف وفي الخلفية مشهد لمنصة إطلاق سفينة فضاء، وهو مشهد من فيلم فشل آنسيلمي في إعداده. وفي نهاية الفيلم ستهبط شخصيات من ماضيه من البرج وتسير في موكب أمام آنسيلمي.



مشهد من طفولة آنسيلمي وفيه يتذكر إعجابه بلاسارا جينا (إيدرا جالي).

حقيقة ما أقوله، لكنني سأقوله على كل حال»، في لحظة تمزق فيها بين تحديه للفظاظة النقدية وخوفه من العجز الفني.

ويمثل آنسيلمي ليس فقط الفنان، بل أيضا أي رجل في أزمة منتصف العمر. ويرتبط خوف آنسيلمي من العجز الإبداعي ارتباطا واضحا بإدراكه لتدهور قدرته الجنسية ومواجهته الموت. وتمتزج ذكرياته بصور النساء اللاتي ارتبط بهن في حياته في الماضي والحاضر. ويحاول مستميتا استجماع هذه الصور في نسق يعطي لحياته معنى، ويجنبه أخطاء عدم النضج، ويعيد إليه شبابه على المستويين الشخصي والإبداعي.

ومثله مثل «المواطن كين»، فإن فيلم 8,5 هو بحث عن الذات من خلال قفزات جريئة عبر الزمن. كما أنه يمزج بين الخيال والواقع، فكابوس حبسه داخل سيارته يرتبط بشعور آنسيلمي بالانكماش الفني. أما دور مروض الأسود الخيالي فهو صورة مجازية لرغبته في السيطرة على النساء في حياته وحمل الصور المتصارعة في رأسه على الانصياع له والتحول لنوع من الأشكال الفنية. وهي أيضا صورة لفيلليني كقائد محنك للحلبة، في مقارنة بين شخصيات السيرك والسينما، بأناسهما غريبي الأطوار، وفي حبهما المتشابه لطريقة العرض والمجازفة والواقع.

وقد يبدو الفيلم منفرا، غير أن فيلليني كان يعمل دائما بشكل غريزي وليس بشكل فكري، وكان يشجع الناس على أن يشعروا بأفلامه عاطفيا بدلا من تشريحها تحليليا. وهو يقول: «إن تأثرت بأفلامي، فلن تحتاج لأن يشرحها لك أحد، وإن لم تتأثر بها، فلن يستطيع أي شرح أن يجعلك تتأثر بها». ويظل الإعجاب الدائم بفيلم «8,5» شاهدا على براعة فيلليني في نفخ الحياة.

شخصية PERSONA

السويد ـ 1966

سيناريو وإخراج: إنجمار بيرجمان

موسيقى: لارزيوهان فيرلي

تصوير: سفين نيكفيست

مدة العرض: 84 دقيقة

الممثلون الرئيسيون: بيبي أندرسون ـ ليف أولمان ـ جونار بيورن ستراند

إليزابيث فوجلر تشاهد التلفزيون في غرفتها. وعندما تشاهد الراهب البوذي وهو يحرق نفسه على الشاشة، تصرخ بصوت عال وحاد.



ليف أولمان في دور الممثلة إليزابيث فوجلر تمثل على المسرح شخصية إلكترا. بعد تأدية دورها تدخل في صمت مطبق.



بيبي أندرسون في دور الممرضة ألما التي تم تعيينها للاهتمام بالسيدة فوجلر. تقول إليزابيث في تردد: «أعتقد أن الفهم عظيم الأهمية في الحياة، خاصة بالنسبة لأناس يعانون من صعوبة ما»



ألما وإليزابيث في الشرفة. ويوضح الخوف المرتسم في عيني إليزابيث، والملابس الداكنة مدى تدهور علاقتهما.

وصف إنجمار بيرجمان فيلم «شخصية» بأنه «إبداع أنقذ مبدعه». ففي مرحلة ما شعر فيها بالمرض واليأس، بدأ يسترجع أحلاما وذكريات متنوعة. وتدريجيا بدأت تتشكل ملامح قصة تدور حول سيدة لا تتمكن من الاستمرار في عملها كفنانة.

وتنهار هذه الممثلة (تؤدي دورها ليف أولمان) على خشبة المسرح وترفض التحدث لأحد: وتعين ممرضة (الممثلة بيبي أندرسون) لرعايتها، وبينما كانت هذه الفكرة تتبلور وأخذ تيار الإبداع في التدفق، أدرك بيرجمان أنه مازال يملك القدرة على الاستمرار. وفيلم «شخصية» يعتبر، عند مستوى ما، دراسة رائعة لشخصيتين تجدان صعوبة في مواجهة مخاوفهما وإحساسهما بفقدان الأمان. وأشار صمت الممثلة إلى انسحابها أمام هذه المخاوف والمشاعر. وتدريجيا تسوء صحة المرضة بسبب هذا الصمت، الذي يمثل فراغا من اللا تواصل الذي بدأ يهدد شخصيتها. ويبدو أن هذا الصمت يدفعها إلى اعتراف مؤلم لها (حول قصة عربدة رخيصة على شاطىء اعتبرها بيرجمان نبرة من الشهوانية المخجلة). ويثير هذا الاعتراف عنفا حبيسا غير متوقع. وتبدو الممثلة للممرضة كعاشق رقيق أحيانا، وكمصاص دماء في أحيان أخرى، وينحسر القناع عن شخصيتها ويكشف إدراكا لمستويات لا نهائية من التشوش والقلق داخل العقل الإنساني.

وعلى مستوى أكثر فلسفية وفنية، فإن فيلم «شخصية» عبارةعن دراسة في لعب الأدوار، فيه تقرر الممثلة أن تصبح المتفرج الصامت بينما تصبح الممرضة فجأة هي الممثلة، وتظهر نفسها الدفينة من خلال حوار متواصل من طرف واحد مطلوب منها القيام به. وقد يذهب أحدهم إلى أن الممرضة تمثل «الحياة» التي تراقبها الممثلة ببرود وأنانية، وتبحث من خلالها عن المتعة الحسية. فالأمر المؤكد أن دور الفن والفنان هو محور فيلم «شخصية». ويذكرنا بيرجمان كثيرا بأننا نشاهد فيلما، ويجعلنا نقارن موقفنا بموقف الممثلة عند مرحلة ما، عندما تشاهد في رعب لقطة تلفزيونية لراهب يشعل النار في نفسه في سايجون. هل نحن جميعا مشاهدون عاجزون أمام رعب العالم؟ وعند النظر إلى هذه الأحداث المؤلمة، هل يؤدي الفنان الوظيفة المطلوبة منه، أم أنه ببساطة يطلق العنان لأحاسيسه؟ إن فيلم «شخصية» هو بحث حول مدى فائدة الفنان وسط حضارة معقدة ووحشية وحديثة.

والواقع أن فن بيرجمان هو نوع من العلاج الروحي. وشخصياته مريضة تمر بتجربة علاج مرعبة، لكنها تبشر بالشفاء ويبدو أن عملا من هذا النوع، تنتزع فيه أكثر مناطق البواعث الإنسانية غموضا من جذورها من أجل فهمها والتعايش معها، يعتبر عملية مؤلمة. غير أن الأمر المبهج هو أن فنانا مثل بيرجمان يمكنه احتمال كل هذه النيران ولا يزال قادرا على الإبداع. وقد كان دائما مخرجا بارعا في التعامل مع ممثلاته (أداء بيبي أندرسون وليف أولمان في فيلم «شخصية» يستحق كل الثناء)، وأستاذا في التفصيلات الفنية الدقيقة، وسينمائيا عبقريا ابتكر أشكالا جديدة قدم من خلالها دراسات نفسية معقدة. وقد رد على من انتقدوه لأن موضوعاته محدودة ومكررة بقوله: «قد تكون مملكتي صغيرة، لكنني أنا ملكها».

هذه المقالة قد تؤلمك قليلاً

فن التعبير عن المهانة في السينما

تأليف: جورج تولس*

ترجمة: عاطف أحمد



لقطة من فيلم «أحلى سنوات حياتنا» : هارولد راسل وكاثي أودونيل

تزخر الأفلام الروائية بمشاهد المهانة، ويتراوح تكوين هذه المشاهد مابين التعرية المذلة (التي يبدو أنها تصل بنا إلى نقطة اللا عودة) والاستعادة الجزئية للكبرياء. فالثقب الذي حدث في صورة الذات لدى الشخصية الروائية عادة ما يلتئم من خلال خلق حالة من التعاطف أو التوحد لدى المشاهد، وهي عملية ينظم إيقاعها مخرج الفيلم. فالكاميرا تأخذنا إلى أقصى ما نستطيع تحمله فيما يتعلق برؤية شخص يتلوى من شدة الشعور بالخزي، ثم تستجيب للحاجة التي تنشأ في نفوسنا لأن يتوقف ذلك ولو لحين، فتقوم عن طريق الصورة بخلق نوع ما من الحماية أو التغطية نميل نحن إلى تصور أننا الذين قدمناها. فكأن تعاطفنا هو الذي أنقذ الشخصية من الشقاء الذي تعانيه وأعاد لها إنسانيتها حين أدفأناها بضوء المشاعر التي انبعثت منا. فالشفافية تصبح مصدرا للرعب حين تجعل شخصا ما «واضحا» أمام الآخرين بطريقة خاطئة.

العنوان الأصلي للمقال: The Art of Humiliation in Film
وقد ظهر في مجلة Film Quarterly العدد Vol. 48 , No.4 , Summer 1995
مراجعة: هيئة التحرير

والصور الفيلمية قادرة، بقوة المثقاب، على رصد هذا النوع من الشفافية، المتولد عن قلق الطفولة من أنه ليس لديك شيء خاص بك بدرجة تسمح لك بإخفائه عن عين شخص بالغ يحدق فيك بقوة.

فالفيلم بإمكانه أن يعرض اللحظات التي يختزل فيها شخص ما إلى مجرد حالة من اللعثمة أو من الأيدي المتسخة بالإثم أو من البلل الظاهر على السروال أو الملابس. ففي مثل هذه اللحظات يبدو أنه لا سبيل إلى إبعاد النظرات المتفحصة المنطوية على الإدانة، فكل من له عينان يستطيع أن يصل بنظره إلى أعماق الروح، المليئة بالجراح وبمشاعر الإذلال.

إلى أي مدى يبعد هذا النوع من الشفافية عن ذلك الذي يحتفي به أندريه بازان في مقالاته عن أفلام دي سيكا التي يقال إن شخصياتها «مضاءة من الداخل» بصورة ملموسة، بتأثير حب المخرج لها؟ وهل الصورة التي تحيط إحدى الشخصيات بجو من الأمان الناشىء عن القبول العام، تعتمد بدرجة أكبر، على الإخفاء (عدم الشفافية)، من تلك التي تعري الشخصية؟

وبتعبير آخر، ما الذي يظل مختفيا حينما تحتضن الصورة إحدى الشخصيات -كما يفعل دي سيكا- دون إكراه ظاهر، وتسمح لها بمساحة للانفصال، للتكامل المتوحد؟ وحينما تفرط الصور في الإبانة، فهل ذلك لأن الأشياء موجودة بدرجة أكبر في جو مفتوح، أم لأن هذه الانفتاحية ذاتها إنما هي تضييق للمدى، وأنها تغطي مجالا من الارتباطات المانحة للحياة تكتسب من خلالها الصدمات الإدراكية «غير المرتبطة» قوة الحقيقة المطلقة؟ وحينما يبدو أن الكاميرا تخلت عن ضميرها وأنها جاوزت الحدود في اختراق الخصوصية مثلا، فهل من المقبول هنا أن نفترض أنها، في تطفلها الإرادي، أصبحت ترى قدرا أقل لا أكبر، من الموقف الذي تتعامل معه؟

فما الذي يجب على عين الكاميرا المحدقة، إذا كان ثمة شيء من هذا القبيل، أن تحجبه أو تبقيه بعيدا عن البؤرة حتى تصل بالمشاهد إلى الحد الأقصى «للتعري» المرعب وأن تبقيه في تلك الحالة؟

والحدود القصوى في هذا السياق، يمكن وصفها بأنها النقاط التي حين نصل إليها لا يصبح لدينا سبيل واضح للعودة إلى التحكم في انفعالاتنا أو إلى الشعور بالندية. هل من الممكن أن تكون صور الكاميرا أكثر حقيقية حينما ترفض التضامن معنا، حينما تتباعد عنا وتعلن اختلافها مع أي شيء يمكن أن يولد لدينا شعورا وهميا بأننا نجد أنفسنا فيها؟ ترى سوزان سونتاج أن: «الصور الفوتوغرافية تميل إلى نزع المشاعر من الشيء كما تجده مباشرة، والمشاعر التي تستثيرها فينا، هي إلى حد كبير، غير تلك التي نمارسها في الحياة الفعلية، والأشياء المصورة تسبب لنا اضطرابات في المشاعر أكثر منها حين تجدها بالفعل.

فالإنسان يتأثر بالأحداث المثيرة للانفعال في الصور الفوتوغرافية بطريقة مختلفة عن تأثره بها في الحقيقة. وهذه القابلية للتأثر هي جزء من الحالة السلبية المميزة لمن يشاهد حدثا تمت صياغته مرتين، الأولى عن طريق المشاركين فيه، والثانية عن طريق صانع الصورة»(1).

لكن من المؤكد أن العكس صحيح أيضا ـ فالتمثيلات الفوتوغرافية لأنواع معينة من الرعب تبعدها عنا وتصوغها بطريقة تحررنا من ضرورة الاستغراق الانفعالي فيها. فسلبيتنا إزاء صور الفيلم وثيقة الارتباط بالأشكال المألوفة التي نوظف بها انفعالاتنا. فنحن نعرف على وجه التقريب القدر المطلوب منا،

والطريقة المعتادة التي علينا أن نؤديه بها (خوف ـ ضحك ـ عاطفة ما). لكن دعوى سونتاج بأن الصور الفوتوغرافية تميل إلى نزع المشاعر عن خبراتنا جديرة بالتفكير فيها. فإذا كان استغراق المشاهد في حكاية الفيلم يحيا على تيار معين من الانفعالات، ويغني بغيابه، فإن نزع نوع ما من المشاعر المستمدة من الخبرة، لابد أن يصاحبه خلق نوع آخر من المشاعر (ومن أين يمكن لهذه المشاعر البديلة أن تأتي إن لم يكن من الخبرة؟).

وربما تمثل إيقاع حقيقة الفيلم في التبادل بين المشاعر التي «تنزع» من الصور، وتلك التي «تضاف» إليها ثانية في تجميعات مغايرة. فحينما تقترب الكاميرا مثلا من حدث المشهد، فالتأثير الناتج يكون عموما هو تكثيف التركيز عليه، وزيادة الوزن الانفعالي للكلمات المفردة، والتعبيرات، ونقاط الفهم والإدراك. وحينما تعكس الكاميرا اتجاهها أو تكون على مسافة في اللقطات البعيدة، ينشأ دائما شعور بعدم الإلحاح. إذ يتاح لنا، ولو للحظات، أن نستبدل بالاستغراق الإدراكي المتسارع الناشىء عن التوحد المتزايد أو عن اقتحام الخصوصية المصحوب بالإثارة، نشاطا تأمليا يفترض فيه أن يكون أكثر حرية وأكثر تجريدا. فالتأمل يوسع مجال الرؤية، ويستعيد الإحساس بالسياق العام، ويحرر المشاهد من الاندفاع لحظة بلحظة وراء التفاصيل المبالغ فيها والمليئة بالإثارة. فهذه الوقفة المبتعدة عن الجو المصطنع للدراما هي الموقع الذي يصبح فيه بمقدور السرد الروائي أن يخلي المكان للسلطة المستقلة للصور. فالفترات التي تسود فيها اللقطات البعيدة تكتسب مصداقيتها من عودتها بنا إلى الإدراك الأقل خضوعا للنسق الموحد، مما يذكرنا بالبعد «التعددي» للمظاهر، وبكل ما لا تمليه المطالب الملحة لوجهة نظر البطل الروائي والعرض الدرامي.

واللقطات البعيدة تقدم لنا، بطبيعة الحال مناظر «منعزلة» لموقف ما، بطريقة اللقطات القريبة نفسها. والإحساس بالتجانس الداخلي في الصورة إنما ينشأ من تنظيم المشهد بطريقة تشوه العلاقة بين المنظر المنعزل وما يحيط به. على أن تحول الكاميرا من منظر تقوم فيه بشغف بدور العدسة المكبرة التي تنتزع الأسرار من الوجوه «القابلة للتأثر» ومن الأفعال «المكشوفة»، إلى منظر تستعيد فيه مظاهر الأشياء سرها الطبيعي الذي يكمن في مجرد «أنها هناك»، إنما يلقي ضوءا كاشفا على الاختلافات ذات المعنى بين هذه التمثيلات. فالكاميرا تتميز بالمهارة في انتزاع الأسرار من الأشياء بمثل مهارتها في إعادة الأسرار إليها. فبمقدورها أن تجرح سطح الأشياء بدرجة تجعلنا نصرخ طلبا للحماية أو سعيا وراء بقعة من الظلال. كما أن بمقدورها أن تحتفي بتلك الأسطح حين تبدو وكأنها لا تطلب منها شيئا، وحين تضفي عليها قوة التجرد بطريقة لا تستطيع العين البشرية مضاهاتها فيها.

وسوف أبين هنا بطريقة ملموسة أكثر، من خلال عدد من المشاهد التي تتعرض فيها بعض الشخصيات للمهانة من جراء نزع أغطيتها الواقية بصورة مفاجئة، ما أعنيه من أن الكاميرا بمقدورها دائما أن تعبر وأن تعيد عبور الخط الفاصل بين الاقتراب القاسي والابتعاد الذي يستعيد الكبرياء. ومن الواضح أن هذا التوتر يعتمد على ماهو أكثر بكثير من مجرد وضع الكاميرا. فاللقطة البعيدة تستطيع أحيانا أن تمزق شبكة الدعم الخارجي التي تستمد منها الشخصية معتقداتها. ففي المستوى القاعدي في درجته القصوى، تستطيع الكاميرا إقصاء الشخصيات بالكامل، حين تجعلها بعيدة حتى عن مدى

رؤية المشاهد. ورغبتنا في التواصل مع إحدى الشخصيات على الشاشة بوصفها شريكا في مشاعر الحزن يظهر ويختفي، تستطيع الكاميرا أن تحول بيننا وبينها بأن تخلق ثغرة فراغية تتسم بالبرود وتتم بحركة سريعة، وتوجد لدينا إحساسا بالبعد نعجز عن التقليل منه. وتستطيع الكاميرا أيضا، أن تصبح مشاركة في التعذيب، وتتبنى موقف من يجد لديه مبررات كافية لأن يكون قاسيا بلا رحمة، وأن يحاصر الضحية المعراة أكثر من اللازم -دون أن تكون لديها أية فكرة عن الحدود المسموح بها في الإغراق في التفاصيل. واللقطة القريبة، على العكس من ذلك، تستطيع أن تبدو غير مخترقة للشخصية أو مستهدفة هزيمتها على الإطلاق، بل تسعى إلى كشف خصال (لعين المشاهد المتعاطفة) لا يشاركه في الاطلاع عليها أي من شخصيات الفيلم، أو تستطيع أن تجعل المشاهد يرى وهو على درجة من القرابة الحميمة الملائمة للفهم. (أفكر هذه اللحظة في وجه فالكو نيتي في فيلم دراير «آلام جان دارك» (The Passion of Joan of Arc. وإذن، فاقتراب الكاميرا وابتعادها، في مشاهد المهانة التي أحللها في هذا المقال، إنما أتناولها باعتبارها حالات نفسية، تتعامل معها الكاميرا بطرق متنوعة إلى حد مدهش.

***

يحتوي فيلم «أجمل سنوات حياتنا» (وليام وايلر، 1946) الذي امتدحه أندريه بازان بشدة لاستعماله «الديمقراطي» للبؤرة العميقة، على مشهد يدعو فيه هومر باريش - وهو بحار بترت ذراعاه نتيجة لإصابة حرب - صديقته «ويلما» لتشاهده وهو يعد الفراش.

والدافع إلى ذلك، كما يبرز بوضوح، هو أن يرى صديقته كم يبدو عاجزا وشائها بمجرد نزع الجهاز التعويضي الذي يرتديه. فعندما تراه «ويلما» في هذه الحالة المثيرة للرثاء، فإنه يتصور، أنها ستشاركه شعوره بأنه ليس لهما مستقبل معا كزوجين. وغرضه الذي يراه جديرا بالاحترام، هو أن يدخل إلى قلبها الخوف من قدر التكيف العاطفي الذي عليها أن تقوم به إزاء حالة الضآلة التي وصل إليها والتي لا خلاص منها. فبمجرد أن تضطر إلى النظر -عن قرب- في الضوء الكامل، إلى ذراعيه المبتورتين، فإن شعورها المتعاطف لن يعود كافيا لمنعها من التراجع بعيدا عنه. فإخلاصها له كصديقة، ونواياها الطيبة، وارتباطها العاطفي به قبل الحرب والذي لا يزال حيا في الذاكرة، كل ذلك لا يكفي في حد ذاته كأساس للزواج. ويأخذ في خلع ملابسه، دون أن يتجاسر إلا بالكاد على أن يسترق النظر إلى عينيها، التي تشير كل الاحتمالات، إلى أن شيئا نهائيا مثل حكم الإعدام سوف يحل بمشاعرها الرومانسية تجاهه، وينعكس فيهما.

وما يعقد أكثر هذه النوبة من الشعور بالمهانة المصحوب بشجاعة هائلة، هو أن المشاهد يعرف أن هارولد راسل الذي يلعب دور هومر يعاني في حقيقة الأمر من بتر نتجت عنه عاهة جسمية، من جراء إصابته في الحرب العالمية الثانية. وعلى ذلك، فإذا كان هومر، يعاني من شعور حقيقي بالمهانة في عيني «ويلما» (وعين الكاميرا) فإننا لا نستطيع أن نعزي أنفسنا بأن هارولد راسل شخصيا لا يعاني من مثل هذا الشعور أثناء قيامه بهذا الدور. فقدرة المشهد على إثارة المشاعر تصل إلى حدودها القصوى من جراء إدراكنا أننا ونحن داخل إطار الحدث الروائي نشارك في عملية تعرية حقيقية. فإذا لم تستطع الكاميرا أن تجد وسيلة لإقناعنا بمعاناة هومر خارج حبكة الميلودراما، أو بتعبير آخر، إذا أخفقت جراح

هومر في أن تشعرنا بأية قيمة تتجاوز ذرف الدموع للحظات، فهناك مستوى ثان للتأثير جاهز للعمل (وهو غير إرادي هذه المرة). وفي الوقت نفسه، فإن دوام حالة التشوه الفعلي الذي يعاني منه راسل، في هذا المشهد وطوال الفيلم، يحد من قدرة السرد الروائي على إضافة أعباء داخلية في التعبير إلى ما يعانيه المحارب القديم خارجيا. فمثل هذا الشخص الضحية بالمعنى الحرفي يمكن أن يعرض (كشخصية روائية) وهو يكافح من أجل التغلب على مشاعر الارتباك وعدم الارتياح لدى أفراد عائلته وأصدقائه حين يحاولون على نحو مؤلم أن يتكيفوا مع مظهره الجديد ومع التوقعات المختلفة عن ذي قبل لحياته، لأن المشاهد التي من هذا النوع تؤكد أن مواقف الآخرين وسلوكهم المجانب للصواب نجده هو المصدر الرئيسي لمشاكله. لكن قوة عزيمته الشخصية على جعل حياته ذات معنى بالنسبة له هو نفسه، أيا كان الثمن، هي مسألة يجب ألا تكون موضع شك. وإلا بدت الرواية وكأنها تتآمر بشكل سادي ضد الآمال المستقبلية لشخص يعاني من فقدان مدمر من جراء قيامه بواجبه في زمن الحرب.

فالحقيقة المضاعفة التي تتمتع بها الصور الخاصة بـ «هومر» مرتديا جهازه التعويضي تمنح شخصيته ومصيره وضعا مثاليا بطريقة تلقائية. إذ ليس بمقدوره أن يتجنب أن يكون ممثلا لعدد لا يحصى من المحاربين المقعدين الذين ينشغلون بالبحث عن طريقة للعودة إلى شبكة العائلة والمجتمع التي أصبحت الآن غريبة عليهم. والفيلم يتطلع إلى أن يكون مقنعا على نحو كامل في وصف المتاهة التي يجد هومر نفسه فيها، بينما يقدم كل التأكيدات أن المحنة الطويلة للعودة إلى الوطن سوف تنتهي آخر الأمر بأن يحقق هؤلاء الجنود المقعدون الحياة التي ينشدونها.



ملفين دوجلاس (في دور «زي» مالك الأرض) مع رومان بولانسكي في فيلم «المستأجر»

وعلى ذلك، فمشهد المهانة هنا، يجب أن يكون ذا أثر مختلف تماما ودون لبس عما يتوقعه هومر. فلا ويلما ولا الكاميرا يمكن أن يسمح لهما بالمشاركة في خطة هومر بكشف عاهته عقابا لنفسه. فالتكوين البصري يجب أن يتشكل بحيث يكشف «التشوه الجسدي» لدى هومر، أولا بوصفه عرضة بالكامل لأن يكون موضوعا للتطلع العقلاني غير الانفعالي، وثانيا بأنه يسمح بالتعبير عن حب غير مشروط. وكافة الميول النفسية التي يتوقع أن تنشأ لدى المشاهد -والتي يمكن أن تؤدي به (في سياقات أخرى) إلى التلذذ بالمظهر الشائه أو النشاز الواضح أمام عينيه، أو إلى الوقوع تحت تأثير الرغبة اللاعقلانية في رؤية الغرباء يتعذبون- يجب أن يتم تحييدها إذا أريد لهومر أن يظل آمنا في حضوره أمامنا. وطريقة سلوك ويلما أثناء مشاهدتها لهومر وهو يخلع قميصه وجهازه التعويضي -والتي تتميز بالهدوء، وعدم الدهشة، والاستعداد للتدخل حين يطلب المساعدة، وبالتهيؤ غير المشوب بالتردد لأن تحب ما تراه أيا كان (لأن ما تراه هو هومر)- تقدمها الكاميرا باعتبارها مرادفا لطريقتها هي ذاتها في امتصاص ما

يعريه الشعور بالمهانة. و المشاهد يتلقى درسا من نظرة ويلما الباعثة على الشقاء، إذ تشعرنا في الواقع برغبة ملحة في محاكاتها، فنصبح نحن أنفسنا جديرين بالمشاعر النبيلة التي تفيض بها.

ولا تزال هناك خصائص أخرى تنطوي عليها طريقة عرض هذا الحدث فـ «ويلما»، وهي تتبع هومر في صعوده السلم إلى غرفة النوم، تسير في خطوات منتظمة مهيبة لراهبة تؤدي طقسا مرسوما. كما لو كان الحدث الذي على وشك أن تشاهده قد اكتمل لديها وامتلكته بنوع من المعرفة القبلية. فهي تدخل الساحة التي يجري فيها هذا الطقس دون بادرة توجس.

وويليام وايلر -مخرج هذا الفيلم- متخصص في الدراما التي تعالج التحولات الدقيقة في التعبيرات من خلال اللقطات القريبة. وربما كان أشهر مشاهده هو موت هربرت مارشال إثر نوبة قلبية في فيلم «الثعالب الصغيرة»، وهو الحدث الذي ينعكس على الوجه المنقبض في جمود مروع لزوجته التي لا حد لمطالبها (بت ديفيز). فبينما يترنح في مشيته وراءها، محاولا صعود السلم ليتناول دواءه، نراها تحدق أمامها، راغبة في انهياره وتدميره، لكنها تصاب بالذهول الواضح من استسلامها الكامل لنوازع الشر. وفي لحظة احتباس أنفاسها في ألم بالغ، تعطينا اللقطة القريبة انطباعا بأننا أمام شيء نعجز عن التعبير عنه باللسان لكنه رغم ذلك متجذر في دوافع نفسية ليست غريبة عنا. ودورنا في هذا الموقف هو أن نقاوم البرود الذي تومىء به تعبيرات «ديفيز»، وأن نحاول تعديل استجابتنا من التورط الجزئي اللا إرادي إلى الشعور بالاستياء الذي هو أكثر ملاءمة.

واللقطات القريبة القليلة في «أجمل سنوات حياتنا» لويلما في مشهد غرفة النوم لا تحمل حسا بالمشاعر الصعبة التي في حالة تحول، بالمقارنة بـ «الثعالب الصغيرة». فأي استسلام للشك من جانب «ويلما» يمكن أن يؤدي إلى مزيد من انكسار «هومر»، مما قد يدفعه بدرجة أشد خطورة إلى العراء، حيث التهديد بالإدراك غير المحسوب لجراحه، يفتح للمهانة ثغرة حقيقية تدخل فيها. و«وايلر»، وهو أستاذ في مشاهد المهانة طوال تاريخه الفني، يحاول هنا أن يصمم مشهدا مضادا للمهانة، حيث تعرية الذات المروعة تفشل في تحقيق ما تهدف إليه، وأي ميل للاستهزاء تتم مواجهته وإذابته في مشاعر الحب.

وثمة خطر يحيط بهذا الموقف الدرامي، هو الوقوع في المتعة التي لا يجب السماح بها، والتي تستغل في روايات سينمائية أخرى، والمتمثلة في مشاهدة القوة الغاشمة أو الجاهلة تفترس الضعف العاري أكثر من اللازم. وإبادة آخر خطوط دفاع الضحية بتأكيد أشد مخاوفها إيلاما (وربما مخاوفنا نحن أيضا) وهو أن تجد نفسها عاجزة بلا حراك في مواجهة هجوم مصوب نحوها. هي جزء من المناخ العام للحرب الذي يجب على «وايلر» أن يقف ضده على نحو متسق في هذا الفيلم. فشعور «هومر» بالأمان داخل حجرة نومه يجب الاحتفاظ به بعيدا تماما عن مخاطر الحرب . فمعالجة مفاجآت الحرب المخيفةوحدوث مصادفات سيئة بلا نهاية أثناءها، هو مجال لا يترك فيه أي شيء للمصادفة. فلا توجد إيماءة أو كلمة أو نظرة غير متوائمة يسمح لها بالقفز أمامنا أثناء خلع «هومر» لملابسه، بطريقة قد تجعل نظرتنا للحدث يشوبها عدم اليقين ولو قليلا. والأصوات التي تتخلل المشهد يتم احتواؤها بهدوء مثلها مثل حالة التركيز التي تعيشها «ويلما» بثبات تام ودون تراجعات. وعلى الرغم من أن «هومر» يسأل «ويلما» ضمنا عما إذا كانت على استعداد لأن تتقبله كشريك في ممارسة الحب بغير دافع الشفقة،

فإنه لا توجد لحظة لا تسمح بانبعاث المشاعر الجنسية بقوتها غير القابلة للتنبؤ بها، أكثر من هذه اللحظة. لذلك، فويلما، مثلها مثل النساء الطيبات المرتبطات بمحاربين قدماء في هذا الفيلم، تغلف شحنتها الانفعالية الهشة بأن تعانقه في حب أمومي يتسم بنكران الذات. وقبل أن تمنحه قبلة المساء، تغطيه في الفراش بحنان، كما لو كان ذلك هو أقصى درجة متاحة من المتعة. فالعاطفة الظاهرة بوضوح، مثلها مثل الشك الظاهر بوضوح، يمكن أن يزيد من احتمالات إبراز مشاعر المهانة لدى هومر بوساطة الكاميرا. فالزيادة من أي نوع يجب حجبها عن النظر حتى لا توظف الكاميرا مهارتها في التقاط صور الأشياء توظيفا خاطئا.

والانطباع الذي تولده لدينا الكاميرا بتبجيل ما تراه يتوقف عموما (كما هي الحال هنا) على تقييد حركة المنظورات، خاصة المنظورات المتقلبة التي تنتقل، دون تحذير، من مجموعة من المشاعر إلى أخرى. وابتعاد وايلر المليء بالاحترام عن الموقف الدرامي، من خلال المعالجة البصرية المنضبطة، يبعث فينا فكرة إمكان وجود عالم مفهوم وراء المناظر الشائهة للأمزجة الفردية (الدائمة التذبذب والمتسمة بالإسراف). لكن هذه النظرة المتعمقة فكريا تتم على حساب كل الأشياء التي لا تقبل الاحتواء والتي تنحرف بعيدا عن الحالة المستقرة. فتعرية هومر لذاته أمام ويلما تحدث في مناخ قابل بالكامل للنظر المتأني والعقلاني. فالملاءمة البادية لغرفة النوم كمجال للرؤية الحقيقية تتحقق فقط بعد استبعاد كل ماهو خطر أو ممنوع أو متطرف باعتباره «غير طبيعي». ولو فرض أننا فككنا هذا السحر وأكدنا اختلافنا الشديد مع ويلما (من حيث إننا مثلا نملك قدرة أكبر على تحمل الصدمة أو القلق أو الضحك العصبي)، فسنكون بذلك قد تحدينا سلطة الكاميرا في تحديد ما الذي يوجد هناك حقيقة، ونكون قد اعتبرنا المهانة التي جنب إياها هومر شيئا خاصا بنا نحن. على أن المشهد، في هدوئه المتسامي، يطرح علينا السؤال عما إذا كانت حريتنا في اتخاذ موقف مضاد جديرة بأي شيء على الإطلاق.

***

في فيلم رومان بولانسكي «المستأجر» (1976)، نجد أن حدثا ينطوي على قدر ضئيل من المهانة يتضخم ليتخذ أبعادا هائلة دون أن يسمح لمن يشاهده للمرة الأولى أن يرى (أو بأية طريقة مباشرة، أن يعرف) كيف يحدث ذلك. فغرض المشهد هو أن يخلق لدى المشاهد بطريقة خفية شعورا بالانزعاج لا يتناسب إطلاقا مع «حقائق» الموقف التي لا تنطوي على قدر ضئيل من الحرج، بحيث لا نتوحد مع أي موقف محدد يستثير القلق أو الخوف، وأن ننشىء معه علاقة ألفة. إذ يستيقظ «تريلكوفسكي» (يقوم بدوره بولانسكي) بعد حفلة حارة استضاف فيها مجموعة من زملاء العمل غير المرغوب فيهم احتفالا بشقته الجديدة في باريس، ويكتشف أن أرضية غرفة النوم عليها بقايا فضلات طعام. ونراه بعدئذ حاملا كيسين كبيرين وجردل بلاستيك، مملوءة جميعا بمخلفات الحفل من بقايا الطعام، ويهبط الدرج الرئيسي للمبنى ليلتقي بمالك العقار الذي يطلب أن يعرف معنى احتفال الليلة السابقة، الذي أدى الضجيج المنبعث منه إلى إقلاق راحته. وبعد أن يطلب من تريلكوفسكي المثقل بالأحمال تفسيرا فوريا لتصرفه غير اللائق، ويبدي المالك (مستر «زي») تجاهلا لإجابته، وينظر إلى ساعته عابسا بينما يحاول تريلكوفسكي، وهو يترنح تحت أحماله، أن يؤكد له حسن نواياه، ومعقولية تصرفاته، وعزمه على أن

يكون مثالا للحذر في المستقبل. وبالكاد تسترخي ملامح «زي»، ليلتفت بعيدا ويبدأ في هبوط الدرج ببطء قائلا لتريلكوفسكي إنه كانت لديه رغبة قوية في أن "يتخذ إجراءات» إنهاء عقد سكنه بسبب ما يعتبره خرقا للاتفاق والذي يحدث للمرة الأولى. وطوال المحادثة، نرى أحد الأكياس التي يحملها تريلكوفسكي وهو على وشك التمزق لتتساقط منه الفضلات.

فالكلمات التي يتبادلها الرجلان، تترك لدينا، في الواقع، أثرا أقل قوة من البقعة المبللة الآخذة في الاتساع على الكيس الورقي المملوء حتى آخره، والذي تكاد محتوياته تسقط على الأرض. رغم ذلك، فالوضع شديد الإيلام لتريلكوفسكي، لا يلقى من «زي» سوى التجاهل البين.

وعندما يبتعد المالك وهو يغادر المكان عن «تريلكوفسكي» بمسافة درجات السلم، تسقط قطعة من الفاكهة من الكيس الذي تمزق أخيرا، وتقع على درجة السلم التي غادرها «زي» لتوه محدثة صوتا مسموعا. ولحسن الحظ، لا يلحظ الفاكهة ولا البقعة التي يمكن أن تحدثها في السجاد الأنيق النظيف، فاخر المظهر. وما أن يختفي المالك، حتى يتوالى سقوط قطع أخرى من الفضلات، تنزلق كل منها من الشق المبتل الواسع الذي تزداد فتحته الطولية بدرجة يعجز معها تريلكوفسكي عن تغطيتها أو منع تساقط محتوياتها، وكل قطعة جديدة تقع على السجادة أثناء انسحاب تريلكوفسكي المشين من المبنى يكون لها الأثر العدواني نفسه. فكل شيء مبلل ولزج -مثير للاشمئزاز ، يحط من قدر من يقوم بتنظيفه، ومن المؤكد أنه سيترك بقعة أو آثارا تحمل الإدانة.

والسؤال الدرامي الذي يطرح عند هذه النقطة هو: هل سيكون بمقدوره أن يقوم بتنظيف هذه القاذورات قبل أن يكتشف أمره؟ وهناك أيضا دافع ملح في المشهد يجعله يعمل على التخلص من آثار عدوانه حتى لا يواجه العواقب الوخيمة فيما بعد.

والأمر الذي لا نملك وقتا ولا توقعا لحدوثه هو أن تصبح مشكلة القمامة لدى تريلكوفسكي موضعا للاهتمام بهذه الطريقة السحرية،، ونشاركه دهشته وهو يعود إلى الدرج، خلال دقائق من تخلصه من الأكياس، فينظر إلى السجادة فإذا هي خالية تماما من أية آثار للقاذورات. والدرج يمتد أمامه وأمامنا نظيفا بلا أي بقع. وحينما نتطلع إلى تعبير تريلكوفسكي بحثا عن مفتاح لفهم مايجري وكيف يمكن تفسيره، ينتهي المشهد فجأة ليخلصنا بطريقة خفية من أحد مصادر القلق لكن ليصبح هو نفسه مصدرا لمستوى آخر من القلق. فالسجادة تبدو وكأنها قد امتصت بنفسها ما بها من تلوث، حتى لتبدو نظافتها النهائية وكأنها تغطية بصرية «لقذارة» لا تزال موجودة هناك بطريقة ما، تنتظر فرصة للظهور على السطح.

والموقف الأساسي لهذا الحدث الغريب يشبه الطريقة المألوفة للكوميديا الصامتة. لكن بولانسكي يكسر إطار المشهد الكوميدي بأن يرغمه على تمثل أشياء جرت أمامنا، أشياء ذات تأثير حسي قوي بحيث لا تقبل أن تظل محايدة وتدع الفكاهات المألوفة تلعب دورها. ففي بداية المشهد، يدوس تريلكوفسكي مصادفة عندما ينهض من السرير على قطعة صغيرة مبتلة باهتة اللون من الخضراوات. وعندما ينزع تريلكوفسكي بقايا الطعام العالقة بقدمه ويمسح اطراف أصابعه المتسخة في بنطلون بيجامته، يستثير تعاطفنا معه لدينا شعورا بأن شيئا لزجا منفرا يلتصق بسطح جلدنا «المكشوف» لحظيا. والشعور



رومان بولانسكي في دور تريلكوفسكي، المستأجر المسوس

بالغثيان الناشىء عن حاجتنا إلى التخلص من هذا الوسخ «فورا» والذي يتطلب في الوقت نفسه أن نمسكه بأيدينا (أي أن ننقل القذارة إلى جزء آخر من الجسم) نجده مركبا في مشهد الدرج الذي يقفز إلينا فور انتهاء تريلكوفسكي من مسح أصابعه. فيده تقبض الآن على البقايا الزلقة لحفل العشاء. ولأننا قد شاهدنا من قبل قطعة من الفضلات معه، فكل المشاهد التالية لها وهي تبرز من الكيس المبتل يتحدد تأثيرها فينا مسبقا. ومواجهة تريلكوفسكي مع صاحب المنزل هي دراما استرضاء يتم أداؤها وكل ما تملكه الضحية من ردود غير قولية على سوء المعاملة محمول بين يديها. فأكياس الفضلات المنتفخة والتي على وشك التمزق تماثل تماما حالة تريلكوفسكي الداخلية المشحونة إلى درجة توشك معها على الانفجار. وخنوع تريلكوفسكي المتسم بالتوتر أثناء إبداء تأسفه الذي يتم تجاهله والذي يمتد إلى حد مرهق وبلا معنى، إنما هو فعل من أفعال ضبط النفس التي تتم السيطرة عليها بالكاد. فهو يبذل قصارى جهده كي يفصل نفسه عن شعوره بالاستياء الشديد من أن عليه أن يدلل شخصا مستبدا، لكن الكيس المتمايل برقعته الآخذة في الاتساع يطغى على الرقة المرجوة في الوجه والصوت.

وتوحدنا في المشاعر قبل هذه المرحلة من رواية الفيلم كان مع تريلكوفسكي ذي السلوك المهذب، ربما بسبب غياب النماذج الأخرى. فقد ظل حتى هذه اللحظة هو البديل الوحيد لعدوانية فجة، ذات ضجيج مزعج وضيقة الأفق، تقدم على أنها الآلية المعيارية للعلاقات بين البشر. فقد حقق تريلكوفسكي، في معظم تعاملاته، مكانة عالية، ذات دلالة وإن كانت هشة، نتيجة لكونه مهذبا ودمثا، ونتيجة لرفضه، أحيانا بدهاء، الدخول في المواقف التي تدفعه إلى السلوك بخشونة، والتي يتعرض لها كثيرا. لكن الانقيادية الزائدة على الحد تؤدي إلى الرغبة في الهرب، على الأقل لبعض الوقت، من ضغط الغرائز المكبوتة دون وجه حق. ويميل المشاهدون، بطريقة نمطية، إلى التحالف شعوريا مع الأبطال السلبيين الذين يعانون طويلا، في توقع منهم (وأمل) لأن تصل الحال في النهاية إلى نقطة الانكسار حيث

يحصلون بطريقة عنيفة وعادلة على ثمرة «الطيبة». وفي «المستأجر»، يثبت في النهاية أن القصاص الطليق موجه نحو الذات، فتريلكوفسكي يتكشف شيئا فشيئا أمام المشاهد بوصفه شخصية ضائعة، لا أمل في إصلاحها، كما لو كان في حالة جنون. فشكوكه المشروعة ظاهريا نحو الاستفزازات الهجومية التي لا تنتهي والموجهة إليه ممن يتعامل معهم اجتماعيا، هي الأساس الخادع لمشاركتنا الأولية في تجربته. لكن فجأة دون إنذار، تصبح نظرته للأمور غير جديرة بالثقة على الإطلاق، ولا يعود أمام المشاهد خيار سوى التنكر لارتباطه الودي به من قبل. على أن المخاطر الانفعالية التي يواجهها تريلكوفسكي تتسم بالحيوية والإلحاح الفوري بحيث يكاد يكون من المستحيل علينا ألا نعبر ثانية الخط المؤدي إلى مشاركتنا إياه طريقته في رؤية الأشياء. فلا تأكدنا من تشوش ذهنه بدرجة مخيفة ولا الرغبة في البقاء على مسافة من سلوكه المتمرد والمدمر للذات يكفيان لحمايتنا ضد التوحد معه من جديد.

وفي مشهد الدرج، تتناوب الكاميرا بين المنظر الموضوعي «المفتوح» لما يحدث وبين جعلنا نتوحد مع تريلكوفسكي وهو يقاوم مالك العقار ثم وهو يتصارع منعزلا، مع الفضلات المتساقطة. ويكمن وراء هذه الاستراتيجيات الواضحة والمألوفة للكاميرا، محاولة خفية لنقل ملكية مجال البصر إلى «زي» غير المتسامح، عن طريق جعلنا نتمثل داخليا نظرته والعمق الذي لا يسبر غوره لما تنطوي عليه من احتمالات الإدانة. وبينما لا يزال المالك موجودا هناك، فإننا نتعجب لماذا لم يبد ملاحظة حول وجود كيس الفضلات المشقوق. ويمكننا أن نحتفظ بمثل هذا السؤال كما نحتفظ بالرغبة في أن ينقلب دليل الاتهام غير الملتفت إليه إلى خطر يتهدده، وهي نتيجة يستحقها. لكن، كما لاحظت سابقا، فإن ما تسعى إليه كاميرا بولانسكي خفية هنا (وكتمهيد أساسي لما سيأتي) هو إبراز شيء آخر: إن كيان تريلكوفسكي يتجسد أو ينحصر بطريقة ما في الأكياس التي يحملها. فالأشياء هنا، تعبر عن حالته العقلية بطريقة مباشرة وأشد تأكيدا أكثر من سلوكه العزوف المتحفظ. فسقوط قطعة الفاكهة الأولى السليمة من الكيس وتدحرجها على السلم حتى تكاد تصطدم بـ «زي»، إنما هو تعبير طريف عن قدرة كيس القمامة على أن يقوم بديلا عن حامله بعمل عدواني خفيف. ولأن الاعتداء المقصود لا يصل إلى هدفه، فإنه يرتد إلى تريلكوفسكي في صمت (كشيء لم يتم التخلص منه، ويجب إخفاؤه) فهو يبدو بالتحديد كأنه قدم احتجاجا دون أثر. والوضع النهائي للحركة الاستطلاعية الجريئة والكيدية لذلك الشيء، هو أنه عمل أفلت من أن يكتشف، يومىء بالرغبة في توجيه إهانة غير مؤذية يمكن أن ترتد إلى «داخل» تريلكوفسكي. وهذا الإفلات اللحظي من نظرة المالك هو الوسيلة التي تجعلنا نتعرف ثانية على الدرج بصريا من خلال تلك النظرة. فهي تعيد تذكيرنا بأن كل شيء في المبنى يقع تحت سيطرة المالك، وأنه لا شيء مخزيا أو مشينا يمكن أن يفلت منها لوقت طويل. وداخل إطار هذه النظرة الفاحصة، يبدأ ما بداخل تريلكوفسكي في التراجع، تاركا الرواسب القذرة (أو الأفكار السيئة التي لا تجد لها مكانا مناسبا) تتجمع بدرجة كبيرة وتلتصق به بدرجة لا يستطيع معها إعادة السيطرة عليها إطلاقا. فكأنما حياته الداخلية قد هاجرت إلى السجادة، وتموضعت في صورة نوبات متكررة من القذارة، وأخذت، وهي في هذه الحالة الأكثر صلابة والأكثر مصداقية، تعمل على تعرية من كان يمتلكها من قبل، بأن تحيا عارية أمام الآخرين.

ولا تقوم الكاميرا بتخفيف سقوط تريلكوفسكي في حالة من البلادة، كما لا تحميه من عواقب هذا الانهيار لحدود الذات. فما «تعرفه» الصورة حينما تقوم بتكبير مغزى هذه الورطة إنما هو ما يعرفه مالك العقار، وكأنها قد تحولت إلى مخبر بدلا من أن تشارك المستأجر في الحفاظ على سره. وحينما تنتثر أحشاء تريلكوفسكي مهددة بأن تفيض بغزارة فإن مهمة استعادتها وتغطيتها تصبح مقززة إلى درجة أن المشاهد حماية لنفسه يقطع الصلات بينه وبين الضحية التي تهدده بالعدوى بصورة مفاجئة. فنحن، بالمعنى الحرفي تقريبا، نغسل أيدينا منه. وأبسط الطرق لجعل هذه القطيعة فعالة هي أن تتخذ الكاميرا منظور صاحب البيت وأن تكون على أهبة الاستعداد توقعا لوصولنا.

فنحن نبدأ إذن باعتبار ورطة تريلكوفسكي هي ورطتنا نحن من خلال توحدنا الشائك معه. وننتهي بأن ننقل ولاءنا إلى السجادة، التي انتهكت، مثلنا، حساسيتها للنظافة، بصورة زائدة على الحد. إذ يتمايل تريلكوفسكي تحت حمله القبيح، معزولا ومنكمشا بصورة لم يعهدها من قبل، بتأثير الاستنزاف المزدوج من قبل الكيس باعتباره تجسيدا لحالته الذاتية، ومن قبل تعاطف المشاهد معه. وعندما يعود تريلكوفسكي إلى ممر الدرج بعد تخليص نفسه من الأكياس، فإنه يبدو شخصا يستحق العقاب، بطريقة شاذة ومبهمة، على جريمة يلفها الضباب. فتريلكوفسكي يواجه الإهانة عن طريق الأفكار التي أصبحت محسوسة ومرئية، متحدية فكرة أن الأفعال العقلية المختلسة، لا تطالها عين الكاميرا. وحينما يعود المستأجر إلى البقعة التي أحدثها فلا يجدها، فإننا نشاركه حيرته القلقة بشأن اختفائها.

وليستعيد المشاهد مشاركته الحميمة ثم الكاملة لوجهة نظر تريلكوفسكي في اللحظة التي تؤكد فيها الكاميرا غياب أي أثر للتجربة التي بدت، خلال حدوثها بالكامل، «مادية» بلا ريب. وبدلا من الشعور بالارتياح لأن أدوات المهانة قد تم محوها بطريقة سحرية، فإن بولانسكي يطرح علينا الشعور بالخطر من النظافة الزائدة الكائنة الآن في الجانب الآخر من القذارة الزائدة. كما لو كانت رغبتنا السابقة في زوال القذارة قد تحققت على حساب الثبات الإدراكي بالكامل. فالطفل الصغير يشاهد برازه داخل فتحة التواليت، ثم بعد ذلك يمتلىء رعبا لاختفائه. «لابد أن أستعيده ثانية. إنه جزء مني. فمن دونه أصبح ناقصا، ربما أصبح لا شيء. أمي/ «أنا» يمكن أن يختفيا بالسهولة نفسها. فأين يمكن لي «أنا»/ هي: أن تذهب في انفصالها عن بقيتي». ويظل تريلكوفسكي معلقا مع أفكاره التي بلا إجابة، والتي يمكن أن تكون هي نفسها (مثلما هي الحال بالنسبة لنا) المكان الذي تختبىء فيه القذارة. والكاميرا تعيد السجادة النظيفة إلينا في صورة سطح لا يلتصق شيء. فأين يذهب تريلكوفسكي باحثا عن نفسه إن لم يكن هنا؟ فالحياة الشخصية الهزيلة اختزلت إلى حد أنها لا تترك أي أثر في العالم. فحتى عار تريلكوفسكي لا ينتمي إليه.

والصورة الأخيرة لمشاهد المهانة التي ندرسها ربما كانت هي أكثرها قربا لحياة الحلم. والجمهور أو الحاضرون يشكلون جزءا أساسيا من العملية. ويمكن للكاميرا بطبيعة الحال، أن تتبنى وجهة نظر الغوغاء عندما لا يكون لدينا سوى شخصية واحدة أو اثنتين، وهي في هذه الحالة تسلب أي فعل يصدر عنهما من خصوصيته. لكننا على النقيض من ذلك، نجد أن ثمة ضرورة لوجود مساحة من الخصوصية

للحفاظ على أكثر الأشياء قابلية للتأثر وغير قابلة للتعبير في الحياة الإنسانية. وهي ضرورة لا تتحقق في الفيلم في أي مكان آخر بمثل القوة التي تتحقق بها في المشاهد التي تطوق فيها الجماهير في مجموعها أو تهاجم بعنف أحد الأفراد وأحد الأعراف الباكرة وأكثرها تأصلا في الكتابة السينمائية هي فكرة انتظار اللحظة التي تتفرق فيها الجماهير مثل فتح الستار بحيث تتكشف نقطة مفردة في قلب المشهد. وعموما، فالمعنى الذي يمثله الجمهور في الصور الفيلمية هو أنه يقف في مواجهة الشخص أيا كانت درجة لامبالاته به. فالشخص يتطلب دائما تحررا بصريا من الجمهور، أو يحتاج لأن يكون البؤرة المركزية لتعاطف الجمهور إذا كان عليه ألا يذوب فيه.

وفي اللقطة الأخيرة من فيلم «سارقا الدراجة» (فيتوريو دي سيكا، 1948)، نجد أن الولد الصغير وأباه بظهريهما المتجهين نحونا، واللذين يذوبان وسط الجمهور الذي يملأ الشارع، لا يصبحان كما هو متوقع، شيئا واحدا مع هذا الجمهور. فاللقطة تفرض علينا أن نتحدى سلطة الفيلم في أن يأخذ هذا الزوج من الناس، ذا الخصوصية الشديدة، بعيدا عنا. فالكاميرا، وهي تتركهما للمجموع الذي ليس لديه أي سبب لإفرادهما أو لتقييم مغزى ما فعلاه معا، تخلق لدينا حاجة لأن نقبلهما في الذاكرة بحيث يظلان في مواجهتنا. فإذا استطاع المشاهد أن يحافظ عليهما ضد شد الجمهور لهما، وإذا استحضر في الذاكرة المشاعر التي تكشفت في أعمالهما الأخيرة (وبالتالي يحميهما من مزيد من مهانة النسيان: من حيث إنها مأساة لا شكل لها ولا علامات مميزة تجعلها جديرة بأي شيء)، إذا فعل المشاهد ذلك، فلن يضيعا. لكن دي سيكا لا يريدنا أن ندع الجمهور خارج الاعتبار. فالجمهور، كما يريدنا أن نفهم، هو عاكس خفي للأشياء التي تعلمنا أن نبجلها في تجربتنا مع أب وابن عاديين. رغم ذلك، فإن الفعل الأساسي لتعاطفنا هو الاحتجاج ضد اختفاء الاثنين اللذين نعرفهما. فإذا كنا لا نشعر بأي دافع لأن نستعيدهما بشكل منفصل وأن نحتفظ بالصورة الدقيقة لتجربتهما الخاصة على نحو سليم، فما الذي يؤدي بنا إذن لتخيل (أو للتفكير في الحصول على إجابة عن) مصير الجمهور؟

وثمة مشهد يتميز بالغرابة لكن في نبوغ في ميلودراما «لحن خفيف» (جين نيجولسكو، 1946)، وهو ينطوي على موقف مهانة تتعرض له إحدى الشخصيات الثانوية في الفيلم (هي جينا التي تلعب دورها جوان شاندلر) فبينما هي تجلس متوارية بين جمهور حفل موسيقي تنصت إلى محبوبها (جون جارفيلد) وهو يعزف الكمان، تنتبه جينا بالتدريج إلى أنه لا يخاطب فقط بعزفه المشبوب امرأة أخرى (جوان كراوفورد) تجلس في مقصورة الأوبرا في الدور العلوي، بل إن هذه المنافسة المهيبة تتلقى تيار الموسيقى بتفهم كامل إلى حد أنها تمارس معه الحب عن بعد. والمسألة ليست مجرد أن إحدى النساء اكتشفت، بينما هي في رفقة آخرين غافلين عنها، أن شخصا آخر استحوذ على الحب الذي كانت تأمل فيه لنفسها. ذلك أن الموسيقى المنسابة من كمان جارفيلد إنما هي قناة سرية تنتقل خلالها المعانقات الفعلية والألفة الحميمة الهامسة، وتنبعث في الشخص المختار نشوة بالغة، مؤطرة في لقطات قريبة وامضة عملاقة. وتجد جينا نفسها تشهد وهي في حالة جمود مشهدا جنسيا مؤكدا كما لو كانت قد قامت دون قصد بفتح باب إحدى غرف النوم المشغولة. وهي تجد نفسها، في البداية، مأخوذة بالتوافقات الموسيقية ذات السطوة لعزف «جارفيلد»، ذلك العزف الذي تتناغم معه روحيا إلى حد أنها

تعرف أن الموسيقى تستبعدها تماما. فهي وحدها، من بين هذا الجمهور الكبير، التي لا تستطيع أن تجد لنفسها، مدخلا إلى ذلك العزف. وتصبح «جينا» بعد ذلك أسيرة سلسلة من النظرات لا تستطيع أن تخلص نفسها منها: تواصل حميم ومتزايد الشك بين «كرادفورد» وعزف «جارفيلد» السالب للب، والذي ترتفع فيه الرهانات الرومانسية أعلى فأعلى. وعدم إدراك الجمهور لما يجري، وعدم التفات المحبين البريء إلى أي شيء سوى سعادتهما الخاصة، يزيد من قوة ومن إيلام ما تراه وحدها. وأخيرا، وبينما يقترب المحبان الولهانان بالموسيقى من الوصول إلى قمة سامقة، تتسلل الشاهدة المأخوذة بالكامل، والتي لا يلتفت إليها أحد (فمعاناتها، حتى بالنسبة للمتفرج، تهم أقل كثيرا من حالة الاندماج الروحية بين المحبين)، هاربة إلى خارج القاعة. لكن مهانتها يبدو أنها ازدادت وتعمقت بهربها، إذ لم تظل موسيقى جارفيلد فحسب تلاحقها أثناء الليل مثل الغضب المنتقم، بل أيضا كان عليها أن تمر، في المطر الغزير، أمام صورة تلو صورة لجارفيلد، وهو ممسك بالكمان في أبهة، ممتدة بلا نهاية أمام القاعة.

وفي المشهد الأخير من مشاهد المهانة أمام الجمهور، المأخوذ من فيلم «الملاك الأزرق» (1930) لجوزيف فون ستيرنبرج، يعود بروفيسور إيمانويل راث (أويل جانينج) إلى مدينته التي كان يشغل بها من قبل منصبا مرموقا نسبيا كمدرس، ليؤدي دور مهرج في أحد عروض الكاباريه لتسلية زملائه السابقين المملوءين بمشاعر الكراهية، وطلبته السابقين الذين كانوا مقموعين ذات يوم والذين يجيئون اليوم منتقمين، وحشد آخر من الناس الذين اشتموا رائحة دم في الهواء.

جون جارفيلد وجوان كروفورد في «لحن خفيف»

وبينما هو يؤدي عرضا يغرز فيه سكينا في قبعته ليثبت أن رأسه فارغة من الداخل، ويكسر البيض على رأسه ـ وسط قهقهة الجمهور الصاخبة ـ إذا به ينتبه إلى أن المرأة التي ضحى بمكانته وباحترامه لنفسه من أجلها تعانق رجلا آخر في أحد الأركان الجانبية.

وحينما يستحثه الساحر المنظم للحفل أن يصيح مثل الديك عند انكسار البيض، يتقمص، بطريقة تنم عن فقدان مخيف للصواب، شخصية الديك، ويصدر صيحات حادة كالطيور، لشعوره بأنه أصبح مهجورا بعد أن مزقت من أحبها آخر روابطه القليلة بالحياة الإنسانية.

والعرض الخاص بالسحر مصمم بحيث يبين «راث» وهو يوافق صراحة على التعذيب الذي بمقدور الجمهور المحتشد أن يراه مشروعا وحقيقيا. فالذي كان يوما مدرس لغة صارما ومتحذلقا قد تم صبه، كما لو كان بحيلة سحرية، من وعاء صلب (رداء السلطة) إلى آخر (رأس مهرج خالية من الإحساس،

وأنف متضخم كأنما يفعل عرضا ما، وعين يمنى مشقوقة طوليا بقسوة من أثر ندبة صنعتها أدوات الماكياج). وإذا كان الجمهور غير راض أو ضجر بالمشهد الساكن -مثل حالة القلق التي تحدث بعد مشهد شنق: ما الذي يمكن أن يرى أكثر من ذلك؟- لتوجب على الساحر أن يخترع وعاء أضيق يضع فيه تابعه الذليل. والراحة التي وجدها «راث» في صياحه الشيطاني منشؤها أن الأصوات التي أصدرها أخيرا يبدو أنها كانت تعبر تعبيرا كاملا عما يمكن أن يكون قد بقي بداخله. فالصياح أصبح أمرا من شأنه إسكات القوى الضابطة للعالم الاجتماعي وجعلها مستحيلة. ومسار الصوت في الفيلم في صريره، الذي يذكرنا بفجر السينما الناطقة، يبدو أنه يستيقظ على هذا الأمر الجديد كما لم يفعل من قبل. فصيحة الطائر ترتفع فوق الهمهمات المختلطة لردود فعل الجمهور ثم سرعان ما تمحوها جميعا. وأكثر من ذلك، أنه بعد انفجار «راث» تختفي مناظر جمهور المسرح، كأنما صيحاته لم تمح غلبتهم عليه فحسب، بل محت وجودهم نفسه. ونادرا، إذا كان قد حدث أصلا، ما يتم الاحتفاء بمثل هذا الجدل بالخفاء كاستجابة للدعاء. فانتزاع بقايا إنسانية «راث» أمام الملأ، حررته، بطريقة ساخرة، من عبوديته. فصياحه يمكن أن يتغلب على سخرية الجماهير التي بلا أساس، بأن يصبح معها شيئا واحدا، مثلما يتخيل الفصامي أنه متواصل مع جمهور كبير وهو وحيد، وإعطائه لنفسه حرية الحركة وشن الهجمات من موقع الصوت الجمعي الذي يضغط عليه من الداخل.

وإذا أخذنا استعادة «إلياس كانيتي»، فإن القوة المستمدة من الأصوات المتجاورة التي لا حصر لها تشبه شعور المرء بالنشوة عند تسلله من المنزل خلسة والانضمام إلى جمع محتشد في الشوارع المظلمة، تاركا عقلية العبد ومخاوفه «مكومة في الطابق تحت الأرضي»(2).

قبل أن يدخل «راث» إلى المسرح ليقوم بدور المهرج، نراه مختبئا وراء ستارة لامعة من الشاش من الواضح أنها لا تحميه من تفحص الجمهور الجائع لخشبة المسرح. وفي لحظات متفرقة من محنته التالية، يتراجع إلى الستارة البيضاء التي تقوم بدور الشاشة آملا أن تمنحه طريقة للهرب، ونراه أكثر من مرة يكاد يلف نفسه بها تقريبا. ومن المقبول هنا، أن نفكر في هذه الستارة على اعتبار أنها بديل لشاشة السينما، وأن «راث» -الذي تحاصره العزلة مثلما حاصرت بوستر كيتون أمام شاشة السينما التي يحلم بها في فيلم «شرلوك الصغير»- يناشد الكاميرا، التي كشفت عن كل إمكاناتها في تعريته سلبيا، أن تصونه من الحدود القصوى للإهانة.

ويمكن إقامة الأدلة، بصورة أكبر حتى من بولانسكي في «المستأجر»، على أن فون ستيرنبرج، طوال فيلم «الملاك الأزرق»، كان شريكا في جريمة الاضطهاد. فهو يرفض حتى أن يستكشف من الداخل سقوط هذا المدرس المعزول على نحو بائس، الصارم في تطبيق النظام، والذي أعمته العاطفة، كما أنه لم يكن على استعداد لاعتبار الحالة الأخيرة التي وصل إليها -مأساة جديرة بتعاطفنا. بل يبدو أن فون ستيرنبرج قد تواطأ، ضد المنطق الظاهري للقصة، مع السلوك اللا أخلاقي المبتذل للغانية «لولا ـ لولا». فاستهتارها الفظ، وتشبثها المستمر المتسم بالبرود والأنانية، يشغلانه إلى حد أنهما يصبحان مركز القيمة الحقيقي للفيلم، وإن كان أحيانا بصورة متخفية.

وسيكون من الخطأ، على أية حال، أن نتصور أن الكاميرا تجد قضية مشتركة بين الجمهور الساخر

و«لولا» في مشهد المهانة. فالوجه المعذب للمهرج كما نراه لدى «راث»، يتميز بفصاحة في التعبير تجعل له هيمنة بصرية لا تقبل التحدي. رغم ذلك فثمة إحساس بأن الكاميرا لا ترغب في أن تنقذه أو تحميه من أية لحظة تفرض عليه المعاناة. فهي لا تسعى إلى إبراز خصوصيته ولا تفرد له مساحة بصرية تسمح له بأن يقدم لنا نفسه بطريقة مختلفة عما يسمح به العرض الشائن الذي يقدمه للجمهور. فمكياج المهرج، بما يضفيه عليه من ثبات الملامح كالقناع، يقف بيننا وبين «راث»، وهو إن كان يبعث إلينا بالتأكيد برسائل معذبة من الداخل المظلم، إلا أن ذلك يحدث بطريقة لا شخصية. وليس بمقدورنا أن نحاول الإجابة عن السؤال عما أرغم «راث» على الموافقة على هذا العرض المسرحي إذا كانت النتائج مؤكدة إلى هذا الحد. فعلاقة «راث» بنفسه في المراحل الختامية لسقوطه تهم فون ستيرنبرج بدرجة أقل كثيرا من وصوله إلى حالة الانحدار الكلي المروع، الخالية من أية ملامح إنسانية والتي دمرت فيها إرادة الخصوصية إلى حد دفعها إلى أن تنفجر في صورة شيء آخر. وتختفي الكاميرا تماما بظهور «راث» كطائر مجنون يصرخ في ذعر، مانحة إياه اعترافا أنكرته عليه حين كان يقاوم مصيره، بأية درجة من الوعي بذاته.



إميل جانبنجز في دور البروفيسور راث في فيلم «الملاك الأزرق»

وعكس هذا التأثير المستبعد للطابع الشخصي، نجده في فيلم «مستر ومسز بريدج» (جيمس إيفوري، 1990). فدوجلاس بريدج (روبرت سين ليونارد) يقف مع مائة أو أكثر من أقرانه الشباب في القاعة العامة لمجلس المدينة، ليتسلم مثلهم شارة «نسر الكشافة». وقد نظم احتفال التكريم بحيث يتضمن فقرة يوجه فيها التقدير إلى أمهات هؤلاء الشباب، اللائي دون مساعدتهن وحبهن وتشجيعهن «لم يكن من الممكن تحقيق هذه المرتبة العالية في الكشافة». والأمهات يرتدين ثيابا مهيبة حمراء وردية مزينة حتى صدورهن، ويجلسن بافتخار بجوار أبنائهن، الذين يقفون في الزي العسكري بينما يعلن أحد الرؤساء أن اللحظة قد حانت لأن يقول كل حامل للنسر: «كل بالطريقة التي تفضلها أمه، شكرا لك يا أمي»، وكانت أم «دوجلاس» (جوان وودوارد) تجلس مترقبة بينما الأبناء يلتفتون عند الإشارة وينحنون ويقبلون أمهاتهم، وهم يهمسون بمشاعر العرفان والولاء. وفجأة، أدركت، والشعور بالصدمة يزلزل قلبها، أن ابنها وحده دون سواه ظل واقفا ومتجها إلى الأمام. ورغم أن مراسم الشكر لا تستغرق سوى ثوان قليلة، فإنها تبدو وكأنه قد ألقى بها في ثرى أبدي، كما لو أن أحدا أنكر طفله عليه أمام الملأ أن يبدي نحوه إيماءة احترام بسيطة.

وفي الوقت نفسه، فإننا نرى ما يعانيه «دوجلاس» من انزعاج حاد نتيجة حالة الجمود التي وجد

نفسه فيها. فليست هي مسألة أن يتعمد توجيه العقاب إليها بهذه الطريقة الفظيعة. فهو بلغة الكشافة، لم يتم إعداده، إذ لا يوجد لديه تاريخ من السلاسة العاطفية معها يستمد منه تصرفه. فتصوره للقيام بتلامس جسماني معها يسبب له انزعاجا أكثر مما يسببه البديل المتمثل في الحكم الذي سيصدره عليه الجمع الحاضر. وهو يرتجف من الصدمة لهول الإهانة العلنية، لكنه بعد ذلك يدخل في حالة من الجمود مع بذله الجهد لاستبعاد الأمر من ذهنه. ويقوم باستدارة كاملة للخلف بالنسبة لأقرانه، ويحييه الجميع بمن فيهم أمه، بالتصفيق. وفي النهاية، يشارك الحاضرين في غناء «أمريكا الجميلة»، وهو حريص على تجنب النظر إلى أمه أو إلى أي شيء آخر في محاولة ألا يدع أي جزء مما يشعر به يلامسه.

وفيما يتعلق بإنديا بريدج فقد قدمت نفسها قربانا على مذبح الآداب الاجتماعية. فقد كرست حياتها الزوجية بالكامل للحفاظ على المظاهر وآداب السلوك، دون أن تنحرف أي انحراف ذي شأن عن المعايير المتبعة لطبقتها الاجتماعية المتميزة. وهي دائما متوجسة أن تكتشف أنها لا تؤمن بقيمة أي من الشكليات التي تتبعها في خوف. فلم تكن، سلوكياتها كأم، والتي نادرا ما تجرؤ على التفكير فيها كثيرا، هي وحدها التي تمت إبادتها في احتفال الكشافة، بل كانت حياتها كلها، من حيث إن وجودها ينحصر بالكامل في الحفاظ على المظاهر. وهي تجد نفسها جالسة وسط صفوف تتوالى من مواطنين صالحين على وشك التكوين وليس لديها خيار سوى أن تتمالك نفسها وتجد القوة لتغني معهم «أمريكا الجميلة». فالجندي الذي على وشك دخول المعركة لا يعاني أكثر من معاناة إنديا بريدج الداخلية حين تحاول أن تضبط أنفاسها، وأن تتذكر كلمات الأغنية، وأن تطمس وعيها بإغراقه في دوامة هذا الفعل الجماعي. ويعود جسمها، في ارتباك، إلى الوضع الذي تحدد له في السيناريو الذي أعدته لهذا المساء، وتقف تماما كما لو كانت لديها كل الأسباب التي تجعلها تمتلىء بكبرياء الأمومة.

وعلى مسافة ما من «إنديا» يجلس زوجها «والتر» (بول نيومان)، يشاهد معاناتها بعدم ارتياح، ودون إدراك كامل لمدى عمقها. والذي لا يدركه من موقع رؤيته هو أن حالة التخشب التي أصيب بها «دوجلاس» وعدم قدرته على التعبير عن المشاعر السوية تجاه أمه، هو سلوك تمت صياغته على شاكلة سلوكه هو نحوها. وفي المساء، يحاول أن يطيب خاطرها في الفراش، بينما هي تحدق في يأس في وردتها. وقد اتخذت طريقته في مواساتها صيغة الممارسة الجنسية، وهو أمر لا يثير الدهشة، فذلك هو نوع التلامس الجسدي الوحيد الذي يسمح به لنفسه معها، والذي هو، كما حدث، أقل أنواع إظهار الاهتمام أهمية بالنسبة لها.

ولا يوجد شيء يتسم بالبرود في نوع التجرد الذي اتخذه «إيفوري» تجاه هذا الحدث «الصغير»، كما لا توجد عقبات أمام رغبة المتفرج في تحقيق أقصى رؤية ممكنة لما يجري. فما تعانيه الشخصيات من جراح تم عرضه بإسهاب، لكن الكاميرا وظفت جزئيا قدرتها على التمييز بين الأشياء، في أن تبدو أنها لا تطالبنا بانفعالات معينة. فهي تمنحنا ثقتها بأن تدعنا نكمل المشاهد بأنفسنا وأن نحدد أين، وبأية درجة من الشدة، نوجه اهتمامنا. فعين الكاميرا، هنا، ليست مترادفة مع الجمهور، كما أنها ليست عين جاسوس نهم، يهتم برصد ما يعرض أمامه من أشياء صغيرة لا تستحق الرصد، فالمأزق المؤلم لهذه الشخصيات يتم تقبلها بهدوء ذهني ربما يكون هو أفضل مكافئ للحب في عين الكاميرا. ونطاق

الأحداث يتميز بأنه متواضع، بطريقة واضحة وبشكل ملائم. فالمدى البصري الواسع للمشاهد من شأنه أن يسلب الفيلم تأثيره الكلي، الذي يعتمد على الحرص على تجنب المغالاة الفنية.

والدلالة هنا ترتكز على المضامين المستمدة من الأفعال الخاطئة الناشئة عن سوء الفهم المتبادل. فما كان «أيسر» على الابن أن يتحاشى الإقدام على مثل هذا النوع من الإساءة، إلا أن السلوك المعتاد لآل بريدج في التواصل بطريقة تتسم بجمود المشاعر جعل السلوك بغير هذه الطريقة (حيث الاحتفاظ بمسافة شيء لا غنى عنه مثل دقات القلب) شيئا غير مطروح للتفكير أمام «دوجلاس». فقد كانت لديه النية الكاملة لأن يفعل ما هو متوقع منه، لكن شيئا ضاغطا ومحيرا استولى عليه، وجعله يفقد اللحظة التي يمكن له فيها أن ينقذ أمه من هذه الإهانة التي أحاطت بها من كل جانب. ففي الهوة الضيقة بين النية الكاملة تقريبا والفعل الضائع، مطلوب منا أن نرى (غالبا ليس للمرة الأولى) كيف تصبح الأشياء على ماهي عليه، بتأثير اللحظات العارية للعجز الإنساني. فالمشهد يتكون بالكامل من أشياء تم الإحجام عن فعلها، بتأثير ضغوط هائلة، ورغم ذلك فالمشاعر التي أخفقت في إيجاد مخرج ملائم لها، تظل باقية، بما يشبه المعجزة، في دوي رؤية الكاميرا.

***

لقد كان حلم أندريه بازان هو أن تصبح السينما نافذة (بأوسع مايمكن) مفتوحة على العالم. فالجدارة العظمى للفيلم، في رأيه، هي قدرته على إعطاء العالم، الذي هو عالمنا فعلا، إلينا ثانية في انفتاحيته، وجماله، وحاضريته المنسية دائما. وتستند رؤية بازان التحريرية، إلى الاعتقاد بأن الميل الطبيعي للكاميرا هي أن تحتفي بالمظاهر التي تعرض أمامها. فلو وثق صانعو الفيلم في كفاية الأشياء كما هي وفي قيمة ما تمنحه الكاميرا لنا حين تسجل هذه الأشياء بدقة وصدق، فستصبح السينما موطنا للاكتشافات المهمة وللإلهام المستمر، بدلا من أن تظل معتمدة على الأدب. فمتطلبات القصة المحكية، بطبيعة الحال، تغري دائما بنسيان ما تتميز به السينما من تأمل الصور في حد ذاتها، ككيانات مستقلة ذاتيا. وكما لاحظ «ويم ويندرز» في «القصص المستحيلة»، فإن الصور السينمائية «ليس من الضروري أن تشير إلى شيء آخر». والرواية، لا مفر من القول بأنها تنطوي على «تلاعب بالصورة على نحو ما».

وفي بعض الأحيان، يصبح هذا التلاعب فنا، لكن ذلك ليس ضروريا، فغالبا ما تكون النتيجة ليست سوى صور أسيئت معاملتها.

وأنا لا أحب التلاعب الذي يتطلبه ضغط جميع الصور في الفيلم داخل قصة واحدة، فهو ضار جدا بالصور لأنه يميل إلى استنزاف حياتها، فأنا أتصور العلاقة بين القصة والصورة على أن القصة هي بمثابة مصاص لدماء الصور بالكامل. فالصور شديدة الحساسية فهي مثل القواقع التي تنكمش إلى الوراء إذا لمست قرون الاستشعار لديها. فالصور ليست أحصنة جر تحمل أو تنقل الرسائل أو الدلالات أو القصد أو القيم الأخلاقية. لكن هذا بالتحديد هو ما تريده القصة منها(3).

وعبارة «أسيئت معاملتها» موحية إلى أقصى حد، لكنها تنطوي على تحريض أيضا «ووينديرز» يشارك «بازان» بوضوح في تبجيله للصور في حالة «ما قبل السقوط»، فيعزو إليها دون عناء البراءة والرقة الحانيةللأرواح الطاهرة. والصور في هذه «القصة» تقع بسهولة فريسة للتلاعب العنيف من كل

نوع –من نهم الكاميرا إلى تسجيل كل شيء دون تمييز بطريقة آلية بحتة، إلى تسخيرها لمتطلبات الحبكة الروائية، التي لا تسمح في سرعتها وزيفها بوجود أي مساحة للتأمل الحقيقي. فكاميرا الصور المتحركة إنما هي، في رأي «بازان» و«ويندرز»، مخلوقة للتدخل «المقدس» في الواقع، مبقية على حقيقة اللحظات بأن تتصرف بطريقة حية تجاه العديد من العلاقات الكبيرة والصغيرة القائمة هناك. فرسالة الكاميرا السامية هي أن تكون إلها للحب، تعانق الحقيقة بلا تحفظ، في خصوصيتها المندفعة والشديدة الصلابة. فداخل إطار المرئيات البادية للعين، فإن كل شيء يصبح جديرا بالنظر إليه بدرجة متساوية، دون أن يغلف بالقصة أو بالأخلاق. وتتحدد مدى جودته بمدى قدرة الصور على «الكشف» وعلى الاستعادة. والكاميرا، بتعبير إريك رومر «كلما أحكمت قبضتها على الحقيقة»(4)، أصبحت قوتها الدافعة «الطبيعية» هي أن تجذبنا قريبا مما تعرضه للضوء. لكن ألا تؤدي أيضا هيمنة الصورة، بدرجة طبيعية متساوية، إلى نكران ما تمثله، إلى تقليل استجابتنا للشخص الأصلي المصور ولتمثيلاته التي تقلل من حقيقته باستمرار؟ لقد تحدى «كافكا» قدرة الكاميرا على أن تكون وسيلة ميكانيكية لتحقيق عبارة «اعرف نفسك». فقد نقضها بعبارة «اجهل نفسك»، ذاهبا إلى أن الكاميرا «تطمس الحياة الداخلية التي تومض من خلال المعالم الخارجية للأشياء مثلما هي الحال في لعبة الضوء والظل»(5).

فحينما نقدم على مشاهدة فيلم، فإن ذلك يعني بالنسبة لنا عادة، انعزالا مريحا داخل سحر ما. فخارج ما تنتجه السينما التجارية من أفلام تقليدية مضمونة (تغوي دون أن تجرح، على حساب عمق الرؤية)، يوجد طرفا النهاية لما يمكن لصور الكاميرا أن تجهر به بقوة: فمن ناحية، هناك شعور متزايد بالتواضع فيما يتعلق بوضعنا العام كموضوعات بصرية، والحرية التي تنشأ من أننا نجد أنفسنا مشدودين بطريقة خفية لكل ما نرى، ومن ناحية أخرى، هناك الإهانة التي تجترح خصوصيات الموضوع، وتلقي به في فضاء لا دعم فيه ولا ملجأ. وربما كانت مشاهد المهانة التي تجعلنا في حالة أقرب ما يمكن إلى التنبه الواعي الذي لا يغرق في التوحد العاجز أو الشعور بالعار، هي تلك التي تجعل مشاعر التعاطف المثارة، والتي لا يتاح لها أي مكان تستقر فيه (كما في مستر ومسز بريدج)، تغطي بطريقة ما الموقف بأكمله. ورغبتنا في أن نحمل شخصا ما مسؤولية ما نجد أنفسنا فيه يجب أن تتم مقاومتها حتى نتعرف صلة القرابة الخفية التي تربط بيننا وبين قسوة الكاميرا، وأن نحمل أنفسنا بحرية عبء المعرفة وعبء الوصول إلى إجابة.

---

1. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), p. 168.
2. Elias Canetti, *Crowds and Power*, trans. Carol Stenkorf (New York: Penguin, 1987), p. 376.
3. Wim Wenders, "Impossible Stories." in *The Logic of Images: Essays and Conversations*, trans. Michael Hoffman (Boston: Faber & Faber, 1991), p. 53.
4. Christopher Williams, ed., *Realism and the Cinema: A Reader* (London: Routledge & Kegan Paul, 1980), p. 253.
5. Gustav Janovich, *Conversations with Kafka*, quoted in Sontag, p. 206.



أفريقيا 95

ترجمة: محسن ويفي

العنوان الأصلي للمقال:

African Conversations

عن مجلة Sight and Sound عدد سبتمبر 1995.

مراجعة: هيئة التحرير

أفريقيا 95

حوارات أفريقية

تم الاحتفال بالفنون ووسائل الإعلام الأفريقية في احتفالية ضخمة ضمن برنامج «أفريقيا 95» في بريطانيا، والذي استمر من أغسطس حتى ديسمبر 1995 تحت رعاية ملكة بريطانيا والرئيس نيلسون مانديلا والشاعر الرئيس ليوبولد سنجور.

وتضمن هذا الاحتفال عروضا مسرحية ومعارض للفنون التشكيلية والتصوير الفوتوغرافي والفنون الشعبية وبرامج للسينما والراديو والتليفزيون في أفريقيا. ويرى كثير من المتابعين أن هذا الاحتفال هو أكبر مهرجان ثقافي أفريقي يقام حتى الآن.

وفيما يخص السينما فقد اشترك المجلس البريطاني ومعهد الفيلم البريطاني في تنظيم عروض سينمائية أفريقية بدأت من أغسطس الماضي واستمرت حتى نهاية 1995، وشملت هذه العروض أفلاما لبعض المخرجين الأفارقة مثل «هايلي جريما» الأثيوبي، و«ديكونجو بيبا» الكاميروني، و«جبريل ديوب» السنغالي، و«سليمان سيسي» من مالي، و«شيح عمر أكوري» من غينيا، وشادي عبدالسلام من مصر، و«مرزاق علواش» من الجزائر، و«عثمان سمبين» من السنغال، و«جون أكومفراه» الغيني - البريطاني.. وغيرهم. كما عقد - في الإطار نفسه - مؤتمر سينمائي خلال الفترة من 9 ــ 10 سبتمبر الماضي تحت اسم «أفريقيا وتاريخ الأفكار السينمائية» حضره مخرجون ومفكرون ونقاد من أفريقيا وبعض السينمائيين المهتمين بالسينما الأفريقية من أوروبا وأمريكا.

وقد خصصت مجلة *Sight and Sound* البريطانية الشهرية، عدد سبتمبر 1995، ملفا خاصا عن السينما الأفريقية بإجراء حوارات مع بعض رموز هذه السينما المتميزين. واشتملت هذه الحوارات على موضوعات مهمة لا تزال تشغل بال السينمائيين وبالذات علاقة السينما الأفريقية بثقافتها الخاصة وتمايزات هذه السينما في أقطارها المختلفة.

ونقدم هنا ترجمة لهذا الملف الخاص من المجلة ــ فيما عدا شهادة «هايلي جريما» المصورة والتي تحتاج إلى مجلة سينمائية متخصصة - تحية للسينما الأفريقية التي أثبتت جدارتها في المحافل والمهرجانات الدولية خاصة أنها تبلغ من عمرها الآن - في بعض أقطارها مثل مصر عام 1996 - المائة عام.



جبريل مامبتي

أجرى الحوار: جون جيفاني

لا تعتبر كلمة «الطليعة» هي الكلمة الملائمة التي تقفز إلى الـذهن، عندما يفكر المرء في السينما الأفريقية. رغم أن سينمات القارة تمسك بعدة أساليب، وأمزجة شخصية وعجائبيات بعدد مخرجي القارة.

ويعد المخرج السنغالي جبريل ديوب مامبتي Djibril Diop Mambety، مسلحا بخيال عريض، وبحس لا يعرف الخوف من «الممكن»، ومتمردا مستخفا بـالعرف، هو الأكثر أسلوبية وخـروجا عن السائد والذي قطعت أفلامه خطـوات كبيرة في تطوير السينما الأفريقية. وهو يعتبر نتـاجا للإيمان والكبرياء العميقين في الثقافـة والحضارة السـوداء المعروفة بـاسم «حركـة الزنـوجة» والتي وصلت إلى تأثيرهـا الأقصى أثناء الستينيات.

وقد كـانت هذه الحركة ـــ التي بدأت في الثلاثينيـات ـ هي الأكثر أهميـة في التنمية الثقافيـة أثناء فترة استقلال الإرادة في أفريقيا والتي وصفها «إمرو باكاري»Emruh Bakari بـ «الرد الفني» (غالبا عن طريق الأدب) للمثقفين الأفارقـة والكاريبيين ضـد العنصرية وتحقير أفـريقيا. ويعتبر ليـون ج دوماس الكـاتب الغيني ـ الفرنسي، وإيمي سيزار الكاتب والسياسي المارتنيكي، وليـوبولد سنجور الكاتب ورئيس السنغال (السابق ـ م) هم مؤسسو هذه الحركة. ويعد مهرجان الفنون السوداء Festirol Mondial des Arts Negres هو الاحتفال الأسـاس لطريقة التفكير هذه، وقـد عقد في داكار عام 1966 بتحـرك من سنجور، وهو الأول من نوعه في القارة وقاعدة انطلاق لكثير من فناني أفريقيا المجددين.

عمل مامبتي أولا في المسرح ممثلا ومخرجا معا في مسرح «دانييل سورانـو»، الشركة الوطنية السنغالية قبل أن يتفرغ تماما للسينما في الستينيات.

مامبتـي: نشأت في منطقة تسمى كـولوبين Colobane (وهي اسم مدينـة فيلمه نفســه «هينيز Hyénes») حيث توجد هناك سينما مكشوفة تسمى ABC كنا صغارا جدا، في نحو الثمانية، ولم يكن مسموح لنـا الخروج في الليل لخطورة هذه المنطقة، رغم ذلك كنـا نتسلل ونذهب إلى السينما، لم نكن نملك نقودا للحصـول على تذكرة دخـول ولذلك كنا نستمـع من الخارج إلى الأفلام التي كانت غـالبا أفلام ويسترن (الغرب) وهندية: وكانت أفلام الويسترن هي المفضلة إليّ. وكنت بعد ذلك أتسلل عائدا إلى سريـري. وربما يفسر ذلك، هـذا الاهتمام الكبير الـذي أوليه للصـوت في أفـلامي، حيث إنني قـد استمعت إلى الأفلام لسنوات عديدة قبل أن أراها بالفعل.

وتعد مـوسيقى أفلام الـويسترن هي البدايـة بالنسبـة لي، وقد كـان أول الأفلام التي شـاهدتها فيلم ويسترن. أردت أن أصنع أفلاما، لذلك ففي فناء منزلنا أحضرت قماشا أبيض، وشمعة وراءه وصورا معدة وأصدقاء في المواجهة، وبذلك صنعنا سينمانا الخاصة، فضلا عن صور من خيالنا الخاص للأصوات التي كنا نصغي إليها.

جون جيفاني: متى بدأت النظر إلى السينما كفن، وكمهنة تمتهنها؟

مامبتي: شعرت بأنني مخرج سينمائي منذ تلك اللحظة التي صنعت فيها أفلاما من صور معدة على القماش الأبيض. لم أشعر أبدا بأن السينما شيء ما علي أن أذهب لأقوم بدراسته. ولم أفعل ذلك إطلاقا. ومنذ لحظة قيامي بتوجيه الممثلين أمام الكاميرا عندما كنت في التاسعة عشرة عام 1964، لم أذهب إطلاقا إلى أي من مدارس الفيلم في أوروبا.

وقد أصبح فيلمي «بادوبوي» Badou Boy كنسخة أولى من غير حوار بالأبيض والأسود وقد قمت بعمل مونتاجه بنفسي. وكتب عنه جورج سادول الناقد السينمائي الشهير في مجلة «أوراق فرنسية» Les Lattres Françaises عدد أبريل/ مايو 1966 أثناء مهرجان الفنون السوداء.

لم يعرض الفيلم رسميا بسبب أن عثمان سمبين Sembene قدم أول أفلامه في المهرجان باسم Baram Saret بارام سارييت. لكن المهرجان كان بالنسبة لي أمرا جليلا! فقد تأكدت من ذلك الإيمان الذي يملكه سنجور تجاه الشعب الأسود، وأنه كان على حق عندما احتفل بالثقافة السوداء. لقد اختبرت ذلك في خطواتي الأولى في الحياة.

*** هل كانت هناك فكرة محددة أو بيان لسنجور، دفعك إلى هذا الطريق؟**

- لقد كانت تأثرا بفكره الخلاق من خلال الكاتب والمؤرخ شيخ أنتاديوب Cheikh Anta Diop الذي جعلني أفهم منذ تلك اللحظة أنني أنتمي إلى هؤلاء الذين بنوا مصر، الذين أدركوا الأهرام، والذين يشاركون بفعالية في بناء حضارة عظيمة. وقد فتح هذا الإدراك الباب إليّ لمعرفة الكون.

لقد كان هناك في الستينيات بالسنغال نظام جماعي، وجو تحرر، وحرية أفكار واختيار. لقد كانت هذه هي الفترة التي شجعت الروح الحرة رغم وجود مسؤولية التقليد والإسلام (لا تنس أن والدي كان إماما) رغم أنني متمرد على كل القواعد في سن صغيرة جدا. وكنت مقتنعا بأن الله قد أراد للناس أن يكونوا أحرارا.

في أحد الأيام حدث أمر جلل. كنت في المدرسة قبل شهور قليلة من الامتحان الذي يمكنني بالتأكيد النجاح فيه. كان كل أساتذتي في الليسيه Lycée في ذلك الوقت أوروبيين. وقد تسببت لهم في مشاكل كثيرة، فأعاقب بالحبس المدرسي دائما. وحدث بعد ذلك أن جاء إلى المدرسة أول مدرس أسود الذي تسبب في إغضابي، فجمعت أشيائي وتركت المدرسة ولم أعد إليها مرة أخرى إطلاقا. فلا أصدق أنه عندما يأتي أخيرا مدرس أسود سيعاملني بغلظة مثل الآخرين. كنت في السادسة عشرة ومنذ ذلك اليوم لم أعد إلى المدرسة مرة أخرى.

*** ماهو رد فعل والديك إزاء فكرة أن تصبح مخرجا سينمائيا؟**

– لقد كانا يعتقدان أنني مغفل. وكنت مجرد متمرد ولذلك فقد كانا غاضبين. فيما عدا جدتي لأمي التي أدركت بحكمتها أنه لا تقاس أهمية المرء بعدد الشهادات أو الوظائف التي يتقلدها. بعد هجر المدرسة، تركت البيت أيضا. وأصبح العالم بيتي، بيتي الجميل.

*** كيف تطورت مابين سن العاشرة إلى العشرين، من القماش الأبيض إلى تصوير و إخراج ومونتاج أفلامك بنفسك؟**

– ذهبت إلى المدرسة الإسلامية والمدرسة الفرنسية، لم أكن تلميذا بليدا، لكن حيث إنني قررت ألا أصبح رياضيا أو أكاديميا وإنما مخرج سينمائي. فقد وجهت كل طاقتي للإخراج السينمائي.

*** كيف حصلت على المادة الخام وآلات النسخة الأولى لفيلمك بادو بوي Badou Boy؟**

– ذهبت إلى المركز الثقافي الفرنسي بداكار ومعي سيناريو الفيلم، أعطاني مدير المركز ميشيل ليتليه Michel Letellier مصورا حيث بدأنا تصوير الفيلم. ذلك مع حقيقة أن تلك هي المرة الأولى التي يقدمون المساعدة فيها لشخص كان مقتنعا بأنه مخرج سينمائي بالفعل ويطلب المساعدة التكنيكية. وعلى ذلك فقد تم إخراج أول نسخة من «بادو بوي»، ثم أعدت لاحقا إخراجه بالألوان عندما كنت في الحادية والعشرين عام 1970.

*** من أين جاءك «الإلهام» لفيلمك «بادو بوي»، فالفيلم يمتلىء بدقة الملاحظة للحياة وللناس من حولك؟ كيف وضعتم هذا السيناريو معا؟**

– إذا تتبع المرء شخصية ما من الصباح حتى المساء سيصبح لديه سيناريو، وإذا تأمل المرء مدينة ما يوما بعد يوم عبر السنين، سيحصل على ديكور لا ينضب. ويصير المحرك الأساس لتحويل كل ذلك إلى –داخل– الفيلم هو وجود النية الصادقة لعمل ذلك.

*** يعتبرك الكثيرون مخرجا طليعيا. ما رأيك في هذه التسمية؟**

– ماذا تعني كلمة الطليعة؟ إنها كلمة يمكن أن تلتصق بذلك الرجل الذي يستيقظ قبل الفجر، كي يستقبل الشمس بينما الآخرون يغطون في النوم. يمكنك القول –وهو غير راض لا يزال يبحث– إنها عملية بحث دائمة وعطش يتعذر إرواؤه. لقد نبع حافز ما قمت به من لحظة التحرير في الستينيات، وشاع أكثر بفهمي الخاص لحدود الإمكان، أكثر من ـ فهمي ـ لأي تطوير أو ميول خاصة بالسينما الأوروبية في ذلك الوقت.

لقد نبع أيضا من تلك اللحظة التي تخلصت فيها من عنصريتي وأصبحت تبشيريا، لقد أصبحت مدركا للرسالة باسم شعبي وثقافتي الخاصة ومسؤوليتي الكونية والتي هي أن تغني أغنية يستطيع العالم كله أن يسمعها. خذ على سبيل المثال أثر الثقافة الأفريقية في الفن المعاصر، والدليل القناع الزنجي. لقد منح عبر 70 عاما فن التصوير المعاصر وجها جديدا، ويمكنك أن تسأل «بيكاسو» مثلا كيف ولد القناع الزنجي التكعيبية؟ هذا نوع من التوجه للكتابة السينمائية التي يستطيع الأفارقة أن يقوموا بها. من المستبعد أن يقال إنه يمكن إعادة اختراع السينما ولكن لا يجب على المرء أن يخادع بتقليده للآخرين بل عليه أن يظل على خط أفقه الخاص نفسه. وما أنجزه القناع الزنجي في تطوير الفن الحديث يمكن إنجازه في الكتابة السينمائية.

*** أنت ترى أن هناك دورا مهما للمخرج السينمائي، كيف يمكن إذن تحليل هذه المهام في عملك السينمائي؟**

– أظن أن كلمة griot التي استخدمتها كعنوان لهذا الموسم (سينما السحرة الزنوج Screen Griots) هي الكلمة التي توضح ما أفعله والدور الذي يلعبه المخرج السينمائي في المجتمع. إنها كلمة تخص وولف Wolof والتي تعني بالنسبة لي أكثر من مجرد راوي حكاية، الساحر الزنجي griot* تعني رسولا لعصر ما، صاحب رؤية وخالقا للمستقبل.

*** أليست تلك مسؤولية جسيمة؟**

– إن المخرج السينمائي لديه ما يحسبه أكثر مما يقدر المحاسب أو الصراف في البنك. فهو يمثل الوعي الجمعي لشعبه وعليه أن يجعله ساميا ومفيدا. على المخرج السينمائي أن يضع بصمته الخاصة إلى الأبد.

---

* griot تعني بالفرنسية الساحر أو الشاعرأو الفنان الزنجي الأفريقي

*** كيف تحاول أن تضع تأثيرا ما من خلال أعمالك؟ ما استراتيجيتك لذلك؟**

– يدور عملي الحالي في السينما حول ثلاثية تعالج موضوع السلطة Power والجنون insanity: بداية من فيلميّ الأوليين، تووكي بووكي Touki - Bouki (عام 1973) وهينيز Hyénes (1992) إلى فيلم الملائكة Malaika عملي القادم.

في فيلم تووكي بووكي ستجد هزيمة السلطة ويتضمن أحلام الفرار إلى أوروبا... إلخ، في فيلم هينيز تعاود شخصيات من فيلم تووكي بووكي الظهور: الفتاة التي رحلت عابرة الأطلنطي، والصبي الذي مكث بالقارة كما لو كان قد خانها، تعود هذه الفتاة كامرأة في «هينيز» بعد خمسين عاما أكثر ثراء من البنك كي تطالب رئيس حبيبها بمائة مليون دولار.

في فيلم الملائكة يعود الرجل، الشخصية الرئيسية، في عصر آخر، القرن الخامس عشر، يعود كـ «خاسر شرير»، كشخص مسموح له ضمن تركيبة المملكة، أن يقتل دون قصاص أي منافس في لعبة الإنهاك Ware game. يرحل إلى غرب أفريقيا، وفي النهاية يستقر به المقام في مونهمو تابه بمملكة زيمبابوي حيث يموت. وهو يحمل في أي مكان يذهب إليه منطقا أنه يستطيع قتل أي شخص يريد منازلته. إنه كاريكاتير عن عالم الطغاة، ونستطيع أن نلاحظ –وجود– هذه الشخصية التي تحمل الموت في حقائبها مرة في رواندا وأخرى في البوسنة. لو استطعت أن أنهي هذه الثلاثية فسأكون سعيدا للغاية.

وبالتوازي مع ذلك أقوم بإخراج ثلاثية أفلام قصيرة: حكايات الناس العاديين. هؤلاء الناس على درجة عالية من الأهمية لأنهم الوحيدون المتماسكون، إنهم بسطاء رغم شجاعتهم. لن يملك هؤلاء الناس حسابات في البنوك، لذلك يثير كل يوم عندهم معضلات البقاء.

إنهم قوم حقيقيون بالفعل. أول فيلم في هذه الثلاثية اسمه «الفرانك» Le Frank الذي دعي للاشتراك في مهرجان لندن هذا العام. والآخر باسم الفتاة الصغيرة التي باعت شروق الشمس La Petit Vendeuse de soleil وقد أوشكت أن أصوره. والفيلم الثالث هو «صبي اللص»، إنهم يتناولون طريقة للاقتراب من شجاعة أطفال الشوارع. لقد حفزني حبي للأطفال إلى تحدي الشيوخ، والفساد وهؤلاء الأثرياء دون ثراء - حقيقي - في أرواحهم.

*** لماذا ثلاثية؟**

– لأن الحياة هي دائما على ثلاثة مستويات، صغير، كبير، وعجوز. فالحياة كالدراما والدراما دائما في ثلاثة فصول، المقدمة والحبكة والنهاية وأرى نفسي في مرحلة وسط بين الصغير والعجوز في ثلاثية الحياة.

لكن بجد، علينا نحن كمخرجين أن نمتلك الحس الكوني. ونحن على وشك انتهاء القرن الأول من السينما وعلينا بالفعل أن نفوز بالقرن الثاني. وإذا كان عليّ أن أوجه نصيحة للمخرجين الأفارقة (أفارقة المهجر) فإني أقول لا تهزلوا إذا أردتم حسا كونيا، وإذا أردتم بالفعل أن تسمعوا فلا تحاولوا أن تبذلوا جهدا في الهزل، ولكن عليكم أن تكونوا صادقين في مشروعكم الخاص.فنحن أناس مسؤولون عن مستقبل الإنسانية أيا كان موقعنا. ومخرجو السينما الأفارقة والناس الأفارقة كلاهما عليه دور في اللقاء العظيم للإنسانية. فاستخدام السينما إنما يجب أن يكون لتخليصنا من الكثير من العوائق، ومن عجز الكتابة ومن الأمية، فالسينما نفسها لا تسكن العين والأذن فقط وإنما القلب أيضا. من المهم أن نأخذ بجدية مسؤولية المرء تجاه الصور المتحركة، وأن تعالج كل هذه العوائق التاريخية والاستعمارية. لقد وضعت السينما في خدمة معرفة الذات. وهذا أمر شديد الأهمية.

حوار مع المخرج الجزائري:

مرزاق علواش

التصوير أثناء حظر التجول!

أجرى الحوار: هاداني ديتمارس

في ربيع عام 1993، بينما «حي باب الواد» آخر أفلام مرزاق علواش يتم تصويره في أحد أحياء الجزائر، أعلنت حالة الطوارىء وفرض حظر التجول.

يقدم الفيلم الحي Quartier* طفولة علواش، كحي يسيطر عليه الخوف والارتباك بعد أحداث الشغب والاضطراب في أكتوبر 1988.

يعيش بطله هناك، نسخة من لا أبطاله -من- المجتمع المديني الجزائري لأفلامه الأولى. وهم يواجهون المشاكل كما فعلوا في فيلميه «عمر قتلاتو» (1976) و«مغامرات بطل» (1978): مستوى المعيشة المتردي، رتابة الحياة اليومية، والآن كثرة سكان وعنف مطرد أيضا.

عندما وضع الأصوليون مكبر الصوت فوق سطح الحي Quartier كي يلقي الإمام خطبة طوال اليوم، اندفع الخباز الشاب الذي يعمل في وردية الليل وهو غاضب وقذف به في البحر.

توعده سيد القائد المحلي للجماعة الأصولية ليجعل منه عبرة. ساء الموقف عندما ضبطت يامينه Yami-na أخت سيد العقلانية التي أجبرت على ارتداء الحجاب وهي في لقاء بوعلام الذي تحبه. وفي الحال اشتعل المجتمع كله في دائرة متزايدة من الاعتداءات.

تم تصوير «حي باب الواد» الذي فاز بجائزة النقاد الدولية في مهرجان كان عام 1994 والجائزة الثانية لمهرجان قرطاج ـ غالبا بسرية وبحرص وفي جو من التوتر الحاد حيث انتشرت عمليات الاعتقالات، الاختطافات، والقتل وحيث يتم قتل الفنانين والمفكرين يوميا باعتداءات متكررة.

لم يكن هناك إلا وقت قليل لإعادة التصوير ـ للمشاهد ـ أو للتحليل العميق للحوار. كان كل شيء يتم عفو الخاطر وبعدد وافر من ممثلي أول مرة وذلك للتحايل على المشكلة.

لم يتردد علواش في إظهار أسحار البحر المتوسط الخفية للحي القديم الذي أصبح مركز التطرف الإسلامي، غير أن الحنين الذي صور به الأماكن ـ المتردد عليها ـ القديمة قد ربطت بنوع من الجبرية بحس «بداية النهاية»، يرى علواش نفسه كحاك للقصص، حكواتي حديث Hakwati (الراوي العربي التقليدي)، وكما شخصيات الحكواتي، فإن كل رجل مديني كي ينجح فإن انتصاره لابد أن يكون عبر مصيبة، غير أن النهايتين ـ في الفيلم وفي الحكواتي ـ غير متشابهتين، ففي الفيلم يظل هناك إحساس واع بالموقف النهائي لنهاية الحكاية حيث إن بطل حي باب الواد قد انسحب من السرد واستقل مركبا إلى فرنسا. هل رحيله أمر جيد؟ هل سيعود مرتديا زيا مختلفا؟ هل سيكون فيلم علواش القادم ـ الذي سيصور في حي باريسي شعبي ـ هو الجزء الثاني من حي «باب الواد» وبالروح نفسها؟

ديتمارس: ماذا تعني بالنسبة لك العودة إلى حي «باب الواد»، في زمن الأزمة نفسه؟

---

* Quartier تعني بالفرنسية الحي ولكن علواش يستخدمها بمعنى ساحة الحي أو المكان الذي يلتقي فيه ناس الحي وشبابه.

علواش: إنـه حي شعبي خاص، حي الطبقـة العاملـة في وسط الجزائر وله تاريـخ خاص وليس مجرد ضاحية.

فهو حي تتضح فيـه كل مشاكل العاصمـة. إنه مسقط رأسي أعرفه جيـدا. أردت في فيلمي الأول «عمر قتلاتـو» الذي صورته أيضـا في باب الواد أن أظهـر مشاكل الشباب الجزائري، مستوى معيشتـه، كيفية تلاؤمه مع وطن مستقل حديثا أثناء عملية النمو نفسها، كيف يمارسون العلاقات العملية للحياة اليومية، تكيف مكتظ ونقص في فرص العمل.

كنت مهتما بعلاقتـه بالمرأة بشكل خاص، وكيف أنه يـوجد مجتمعان منعزلان أحدهما للـرجل والآخر للمرأة، يـوجدان خلال أشكال متعـددة من العزلة أردت بعد 15 عـاما أن أعود إلى باب الـواد وأخرج فيلما هناك.

أردت أن أشرح مجددا ثيمـة الحي لأنـه اكتسب دائما في الجزائر معنـى الـدفء، حيث يمكنك أن تجد نفسك كما لو كنت في بيتك رغم المشاكل يمكنك أن تجد الـراحة، لا أعرف إن كان هناك شبـه لذلك في أماكن أخرى، لكن ساحة الحي في الجزائر هو مكان يجد فيه الناس انفرادا محددا، مكانا للذهاب والتردد ـ الأليف ـ للبقـاء مع الأصدقاء فقط للبقاء. لكن مـا ألاحظه أنه منـذ أكتوبر 1988 ومع صعود الإسـلام الأصولي، تكسرت فكرة الحي وما يمثلـه. ويوجد كثير من الانقسام حتى داخل العـائلات، رأيت أن هذا تطور درامي ملحـوظ وأردت أن أسجل هذا التغير كي أتتبع تـاريخ الحي. وقد اخترت كلحظـة مفارقـة في هذا التـاريخ مشكلة مكبر الصوت الذي يشوش الحي بالدعاية، موظفا كنوع من الصوت كلي القدرة. أردت أن أبيّن كيف تعامل الشباب مع هذا الموقف.

*** هل نبع هـذا الإحساس تجاه الحي كمكـان للدفء، للـراحة من ذكـرياتك الخاصـة وخبرتك الشخصية؟**

ـ نعم.. تماما فأنا أتذكره كملاذ حقيقي. لقد كان بالنسبة للشباب ـ خاصة الرجال منهم ـ ملاذا أكثر من بيت العائلة، كان مكانا يمكن للشباب أن يخلق إحسـاسه الخاص بالعائلة، من الطبيعي بسبب مشاكل الهجرة الـريفية والكثافـة السكانية حيـث يعيش 15 أو 16 فردا في شقة واحـدة، أن يقضي الشباب معظم الوقت في الخارج، في الشارع أكثر من داخل البيـت. وبهذا المعنى فإن الحي وما يمثله قد لعب دورا مهما في حياة الشباب في الجزائر. لكن كل شيء قد تغير الآن فهناك قدر كبير من افتقاد الثقة بين الناس، هناك دائرة عنف لا تنتهي والتي أصبحت واقعا يـوميا. لهذا لم يعد الحي شرنقة تحمي النـاس بسبب وجود إحساس عال من الخوف والحظـر الآن. فأي شيء يمكن أن يحدث. وهذا تغير مثير للغايـة حيث مثل شعور الانتماء إلى الحي حقيقة الشيء الذي كان يترك أمره إلى الشباب. لم يعد هنـاك إحساس بالأمان. لقد كان الحي دائما هو المكـان الذي يستطيع فيه الشبـاب أن يحكي حكاياته، أحـلامه، أكاذيبـه، حيث يمكنهم أن يجدوا أحدا يصغي إليهم. أما الآن، في وضع الحرب الأهلية، فلم يعد ذلك ممكنا.

*** إلى أي حد يلعب مفهوم السرد، حكي الحكاية للحي دورا في أفـلامك؟ هل تراه كمكان يمكن فيه تطوير التقليد الريفي بشكل طبيعي؟ و إذا كان الأمر كذلك، هل صمت ذلك الصوت الآن؟**

– لقد كان الحي بالفعل مكانـا حيث يستطيع الشباب أن يعبروا عن أنفسهم. ولا يجب المغالاة في أهمية دوره. لقد عالجت هذه الثيمة في أفـلامي منذ فيلم «عمر قتلاتو» Omar Gatlato. لقد كان مكانـا لصياغة قيم، وكان الشباب يلفقـون حتى لغتهم الخاصة، لغتهم السيارة. إنهم يتحدثـون بحديث شعبي المستقي



فيلم «يوميات الحي» : عالم المرأة.

كلماته من الفرنسية والإسبانية، كما يغيرون كلمات موجودة في العربية. وتعد الأغنية الشعبية Chabi إحدى تقاليد السرد المهمة من الحي الشعبي Quartier Populaire وهي أغنية تحتفي بالفكرة الشعبية عن المرأة ـ المتعذر الوصول إليها ـ دائما خلف النافذة، دائما لم تمس كانت تعبيرا عن نوع معين من «الحب الريفي». يعبر المشهد في «باب الواد» حيث يجلس البطل فوق صخرة على الشاطىء وهو يحلم «بحبه المتعذر» عن جوهر الشعبي Chabi. إنما الآن فحتى أغاني وحكايات الحي قد انتهت تماما.

*** هناك منظر في نهاية فيلم «باب الواد» حيث امرأة صغيرة السن في البلكونة -وهي أخت إسلامية قائدة- التي أدتها نادية قاسي، أخذت تراقب رحيل المركب إلى فرنسا. إنها محجوبة تماما برجلين من كلا الجانبين، هل أردت بهذا المنظر للمرأة المتوحدة ـ معزولة أو مختنقة تقريبا، أن تعبر عن حبس الروح الجزائرية، رهينة الاعتقال أو ما شابه ذلك، بالأزمة الحالية؟**

– نعم كان هو ذلك المنظر بمعنى ما. ما أردت أن أبيّنه هو أن الجزائر أصبحت اليوم مجتمعا مغلقا بالفعل. لكن، وباستخدام المصطلحات النفسية، فإن هذا الانغلاق قد وجد بالفعل قبل الأزمة الحالية. لقد كان ما حدث بعد حرب التحرير مثلا، أمرا محيرا. فقد لعبت النساء دورا حيويا في هذه الحرب، ولكن عندما انتهت الحرب. ارتضين العودة إلى دورهن التقليدي. هناك تقليد في الجزائر لتجميع رجال معا في جلسات رجالية بحتة، تدور أحاديثهم في الغالب عن النساء، لكن إذا اقتربت امرأة من المجموعة، فإنهم يشعرون بقليل من عدم الاستقرار. إنهم لا يعرفون كيف يتواصلون معها حقيقة.

*** فيما يتعلق بتلك العلاقة بين العاشقين في الفيلم، هل تعتقد أن باب الواد يتبع تقليدا معينا لروميو وجولييت، أو حتى، قصة الحي الغربي؟**

– نعم هناك هذا العنصر من «روميو وجولييت» في الفيلم، غير أنني ما أردت أن أظهره أساسا في الفيلم

هو أن هناك مشاكل نفسية بين الشباب الجزائري من الجنسين والتي ازدادت ببزوغ الأصولية الإسلامية. هناك بالتأكيد على المستوى الإنساني الأساس لمشاكل موجودة بالفعل، مثلما يقع شاب بالحي في حب فتاة يعارضه أخوها. غير أن الأصولية قد عمقت هذه المشاكل الأساسية.

*** كيف توصلت إلى ـ اختيار ـ مجموعة الممثلين؟**

– بطريقتين.. أولهما أنني توجهت إلى ـ مجموعة ـ ممثلين محترفين من المسرح الوطني كي أعرف هل هم مهتمون بالمشاركة في الفيلم. لكنني فعليا أفضل العمل مع ممثلين غير مدربين، شباب غير معروف كي يسهل توجيههم.

هناك دائما مع الممثلين المحترفين تساؤل حول مناقشة السيناريو، تحليل السيناريو... إلخ. أنا أفضل عفوية الممثلين الشباب غير المعروفين، فلديهم طزاجة معينة وأداء طبيعي. ودائما ما أفضل هؤلاء في أفلامي، لقد أعلنا بالفعل في جريدة محلية عمن يريد من الشباب التمثيل في الفيلم. واندهشت من الاستجابة، حيث وافق مايفوق الألف.

لقد كان معظم الفتيات في مشهد السطح اللاتي ينهمكن في القيل والقال وهن ينشرن الملابس المغسولة، فتيات محليات من الحي لم يمثلن من قبل إطلاقا. في الوقت نفسه يعتبر اشتراكهن في هذا الفيلم عملا شجاعا. فقد يأتي وقت تحدث فيه اغتيالات كثيرة وهجمات عنيفة في الشارع. وكنا نراقب ذلك أثناء عملية التصوير.

تعد هذه الطريقة في الشروط العملية مفضلة بسبب الطريقة التي اضطررنا لاتباعها في التصوير التي كانت سريعة جدا، دون إثارة انتباه كبير، مع تغيير الأماكن بطريقة دائمة، لم يكن يُسمح بأي نقاش أو تحليل للسيناريو.

*** فضلا عن الضرورة العملية، هل تعتقد جماليا أن هذه الطريقة في اختيار الممثلين والتصوير قد أمدت فيلم «حي باب الواد» بنوع من الإحساس الوثائقي؟**

– بالتأكيد.. إنني أحب أن ألعب بالفكرة التسجيلية، خاصة في مناخ مشوش كمناخ الجزائر، أحب أن أصل وأن أرى مايقدم نفسه، تلك الأشياء التي لا أستطيع ترتيبها. أحب في الفيلم تلك المواقف غير المتوقعة ولا أسمح لها أن تهرب مني. إنها تمثل عادة فرصا لصالح الفيلم فهذه المشاهد تعطي الفيلم بعدا جديدا من العفوية.

*** ما أنواع المشاكل العملية التي صادفتك أثناء إخراجك في الجزائر؟**

– حسنا.. أولى هذه المشاكل أنه علينا التعامل مع العامل الآني للخطر ولكن الأمر الأكثر إشكالا هو عشوائية ومجهولية شكل هذا الخطر. لقد كنا دائما في حالة خوف، فلم نكن نعرف ماذا يمكن أن يحدث بين لحظة وأخرى. والفترة التي كنا نصور فيها رسميا كانت حالة الطوارىء معلنة وحظر التجول ساريا وغالبا ما كنا نصور ثم تدوي صفارة الإنذار في الشوارع المحيطة بسبب بعض من حوادث العنف.

إنني أحيانا أسأل نفسي: لماذا أخرج الأفلام؟ ما الهدف؟؟

لقد كان أمرا مثبطا للهمة. كما استحال تنفيذ بعض الأمور الحرفية مثل اللقطات الترافلنج Travelling*، واتسم كل شيء بالعجلة والحذر. ويمكننا القول باختصار إن الشروط لم تكن على

* هي اللقطة التي تتم بوساطة حركة الكاميرا الموضوعة على حاملة ثابتة فوق قضبان.

مايرام ولكننا نفذناه في سبعة أسابيع، ولو كان الأمر قد استغرق ثلاثة شهور، أعتقد أنه ربما لم أكن أستطيع تنفيذه.

*** حسنا، كي نضع الأمور في سياقها أعتقد أنه من الضروري أن أشرح قليلا الوضع الإنتاجي في الجزائر. فإنه مختلف عن مثيله في المغرب أو تونس لأن السينما ظلت طوال ثلاثين عاما تحت سيطرة الدولة.**

وظل المخرجون يعملون كموظفين مدنيين. لقد عملت بهذه الطريقة وأُنتج فيلمي الأول في ظل هذا النظام. يحمي من ناحية هذا النظام المخرجين من حقائق السوق القاسية، غير أنه من ناحية أخرى يقع تحت طائلة مشاكل الرقابة، واللوم الذاتي. كما أنه يعني أنه لو لم يستطع المخرج أن يخرج فيلما، أو يستطيع أن يخرج فيلما واحدا كل خمس سنوات بسبب نقص التمويل، فإنه لا يزال يتسلم راتبا، لقد كان هناك بالضرورة كم من الفساد وكم من الجدب البيروقراطي.

أخيرا وبعد أحداث الشغب عام 1988 التي أدت إلى تنازلات حكومية وتشاركية محددة (السماح بتعدد الأحزاب) اختلف النظام الإنتاجي حيث تساعد وزارة الثقافة مشروع فيلم محدد يستطيع المخرج بمقتضاه الاحتفاظ بأرباحه وتكوين شركة إنتاجه الخاصة. ويتحدث الناس الآن عن بداية اقتصاد السوق وانتهاء احتكار الدولة في إنتاج وتوزيع الفيلم.

ويوفر هذا النظام الجديد الفرص لكثير من المخرجين.

وقد كونت الوزارة لجنة مستقلة مكونة من الفنانين والأدباء التي تستطيع أن تقيم مستوى السيناريو وتوفر الاعتمادات طبقا لذلك. فلو افترضنا أن الوزارة ستدعم أحد المشاريع بـ 30٪، فعلى المخرج أن يختار بعد ذلك شركاءه في الإنتاج المشترك. والمفارقة أن النظام قد بدأ يتطور مع صعود التطرف الإسلامي. وقد رئس هذه اللجنة الكاتب «رشيد ميموني»، كما كان داخل اللجنة طاهر داعو الذي اغتيل العام الماضي (بوساطة المسلحين الإسلاميين)، كما ضمت اللجنة أيضا الكاتب مرزاق باكتاش الذي أصيب في محاولة اغتيال. كما ضمت عددا من النساء أيضا، لقد كانت مغامرة مثيرة، متقدمة تماما بالفعل ولا يزال حرفيا هذا النظام في موضعه الصحيح. وقد أخرجت شخصيا فيلم «حي باب الواد» كإنتاج مشترك مع القناة الرابعة وZDF (محطة التليفزيون الألماني)، لذلك يمكنني القول إن النظام الجديد أفضل من الطريقة البيروقراطية القديمة. في الوقت نفسه يثار الآن سؤال بيننا كمخرجين جزائريين: هل فقدنا إحساسنا بواقعنا الخاص، هل نعرض المحتوى السينمائي للمساومة من أجل الدعم «الشمالي»؟

*** تحدثت عن تطور الإنتاج السينمائي الجزائري، والتطور السياسي الجزائري ككل، إلى أي حد ترى الأمور كصراع أجيال؟ هل يعود الاستقطاب الحالي بشكل عام إلى التوتر بين الحرس القديم المنظور إليه كمتواطىء مع فساد الدولة والجيل الجديد؟**

– نعم.. أوافق على ذلك بشكل عام. أصبح هناك معدل زيادة في السكان سريع في الستينيات والسبعينيات، ولم يكن أطفال هذا الجيل يهتمون إطلاقا لا بنظام تعليم الدولة ولا بعائلاتهم وتركوا كي يعولوا أنفسهم. مع الاستقلال كان هناك اتجاه نحو التعريب Arabisation ونتيجة لذلك فقد تم طلب مدرسين من مصر كي يعلموا الأطفال بطريقة كلاسيكية عربية، لكن أغلب هؤلاء كانوا من «الإخوان المسلمين». ويوضح هذا كيف تمت صياغة الجيل الجديد.

*** هل حل «الأخ المسلم» محل الأب كشخصية نموذجية، كنموذج يحتذى؟**

– بالتأكيد والسؤال الكلي الذي يثار هو عن أزمة هوية، فعندما لا يجد الشباب المراهق شيئا يحتويهم، شيئا مستقرا، يصبح على «الأخ» اغتصـاب ـ مكانة ـ النموذج المحتذى ومادام الحي لم يعد هو الملاذ كما كان، فيصبح المسجد إلى حد ما هو النوع الجديد للألفة،للشرنقة، مكانا جديدا للتحاور معا في جماعة. بهذا المعنى أزاح الإسلام دور العائلة والحي.

*** ماذا عن تأثير الفيلم ووسائل الإعلام الأمريكية في ثقافة الشباب الجزائري؟**

– حسنـا.. نحن نعيش في العصر السمعي ـــ البصري ولا مفر مـن هذا التأثير وقـد قصـدت أن أجعل شخصيات الشباب ـ من الجماعـة الإسلامية ـ يرتدون السترات الجلديـة والجينز، فلم أرد لهم أن يكونوا «فولكلور». أقصد أن هناك شخصيات ولدت في وسط مديني وهي مزيج من «الأسلمة والرامبوية».

*** كيف يرى الجيل الجديد الجيل القديم؟**

– حسنا.. أعتقـد أن الشباب الجزائري يـرى في الجيل القديم جيـلا حل محل الاستعمار لمدة 30 سنة واستغل البـلاد كفسـاد وسلطـة مطلقة. إنهم يـرونـه كمسـؤول فعلي عن وضع الجزائر في هـذا الموقف المأساوي.

ولذلك لا يتماثل الشباب مع هذه السلطة كما أنه لا يتماثل حتى مع قيم حرب التحرير (أو الاستقلال). فطريقة الجيل القديم في تأكيد شرعيته هي أن يقول على الفـور: «نحن الذين أحدثنا الاستقلال من فرنسا» لكن الأمر بالنسبة للجيل الجديد هو أن ذلك قد مر de passé بالفعل. لقد فقد الجيل القديم حساسيته تجاه واقع الجزائر الآن، ذلك الواقع الذي يمارسه الشباب يوميا.

*** يملؤني الشغف كي أعـرف منك ـ كمخرج في متـوسط العمر ـ كيـف يتم استقبالك من الجيل الجديد. وقد تحدثت من قبل مع أحد الصحفيين الجزائريين الشبـاب في فرنسا عن «الشتات الفكري والفني» وذكرت له كاتبا جزائريا في الخمسينيات من عمره، عندئذ أطلق الصحفي لمدة عشر دقائق وابلا من السباب والشتـائم على تواطؤ الكاتب مع الدولة والنظام القديم. غير أنني عنـدما ذكرتك، اختلف مزاجه تماما.. وبدا أنه يراك بطريقة جيدة.**

– تعلم أنني أعيش في الجزائر في حي جميل متواضـع وبـلا شيء مميز. وحيث إنني أصنع أفلامي دائما فياضة بالنقد الاجتماعي وقريبة جدا من وجهـة نظر هؤلاء الشباب.. ولذلك فأنا أميل إلى الاعتقاد بأن هذا الشباب في الجزائر يراني «في جانبـه».. وأعتقد أنه عندما يعرض «حي بـاب الواد» بالجزائر فإنه سيصبح جماهيريا جدا.

*** هل أنت بالفعل تحت تهديد الجماعات الإسلامية؟**

– ليس تماما. أعرف أنني تحت تصنيف «في خطر»!

*** هل أنت مستهدف لأسباب سياسية؟**

– لأسباب سياسيـة (مفكرا).. لا أعرف، وأعتقد أن الأمر ليس بهذا الوضـوح، فيمكن حقيقة أن يكون لأي سبب. فإنهم يقتلون النـاس الذين يشرحـون الأمور، يتحـدثون بالفعل عما يحدث.. لكـن من يعرف؟ أعني أن الأمر يمكن أن يصل إلى حد سؤال بسيط من أحدهم لا يستهويه مشهد من أفلامي.

*** بـدت صورة الإمـام في «حي باب الـواد» كـرجل سلام وتسـامح الذي يترك الحي محتجـا في تناقض مثير مع عنف المتطرفين الصغار.**

– حسنا.. لم أحاول أن أفعل نوعا من التفسير العقائدي، كنت شغوفا فقط بإبراز تاريخ للحي، بإظهار

نوعيات الناس المختلفة التي تعيش هناك. وحدث أن كان هناك إمام في الحي مسالم ومتسامح كأي أحد آخر يمكن أن يوجد في أي مكان. فليس هناك شيء غير عادي في هذا.

*** ما الفرص ـ المتوافرة ـ الآن للشباب الجزائري الذي يريد أن يصبح مخرجا سينمائيا؟**

– صعوبة بالغة. إنه موقف صعب للغاية، ولا أستطيع أن أجزم إن كان بإمكاني توجيه نصيحة لأحدهم أن يسلك هذا الطريق –خاصة الآن– فقد أصبحت الأقمار التليفزيونية مهمة باطراد مثل وسائل الإعلام. ويشاهد الناس الآن كثيرا من القنوات الأوروبية والأمريكية ـ غالبا كوسيلة لإيجاد تفسير بديل للأحداث في الجزائر. وأحيانا تبدو كتسلية هروبية. كنت أخيرا في الجزائر ووجدت نفسي وحيدا ذات مساء في شقة أحد الأصدقاء. كان هناك حظر تجول فشعرت بقليل من الخوف. فأدرت المؤشر إلى محطة CNN فشاهدت بثها المباشر للأحداث في موسكو عندما كان البرلمان محاصرا. إنه أمر مبدد للمخاوف أن تشاهد أحداثا تجري بعيدا على بعد آلاف الأميال.

*** بدا أن هناك إحساسا حقيقيا بالحنين في طريقة إخراجك لفيلم «حي باب الواد» خاصة في المشاهد البانورامية للبحر، ومنظر الحي الذي يرى من الشاطىء. وفي المشهد الختامي بطبيعة الحال حيث يرحل المركب إلى فرنسا. هل كان ذلك جزئيا بسبب مشاعرك الخاصة تجاه وطنك؟**

– حسنا.. لقد تمت معالجة الحنين على مستويات مختلفة، أظن على مستوى معين، أنني عبرت عن رد فعلي الخاص تجاه الجزائر التي تغيرت تماما عما كانت عليه أيام شبابي. أساسا خلال عملية التحديث. فكثير من معالم الحي القديمة اختفى تماما، ولقطات البحر.. حسنا، الإحساس بالبحر في الجزائر طاغ وهناك بالفعل أمر ما أفتقده تماما في باريس، وهو الصحو، شم هواء البحر، زوغان العين بسبب لمعان الشمس.

كما أثرت تلك الأحداث التي انتشرت وقت التصوير أيضا في الإحساس بالحنين. ربما تملكنا الإحساس بأن ذلك هو «الزمن الأخير». وقد أشار بعض الناس إلى أن هناك إحساسا في أفلامي حتى بالحنين إلى العصر الاستعماري. لا أعرف إن كنت موافقا تماما على ذلك. فهناك الأغنية الشعبية Chabi التي تتحدث عن جزائر الماضي تقريبا في معان سحرية واصفة كل الفنادق الجميلة القديمة.. إلخ.. لكن في معان واقعية؟

حسنا فإنه من السهل أن تضفي حسا عاطفيا على الأشياء. على مستوى آخر، فإن كثيرا من الشباب في الحقيقة، كبطل «حي باب الواد» يرحلون إلى فرنسا، أو إلى كندا، أو أستراليا. لا أعرف إن كنت قد لاحظت، فهناك نوع من التكريم المحدد لفيلم «إليا كازان» «أمريكا.. أمريكا»، في المشهد الأخير بين العاشقين الصغار، فقد نما للشاب فجأة «شارب» تماما مثل المشهد في فيلم «أمريكا.. أمريكا» حيث وصل الصبي وهو على وشك الرحيل من اليونان لأمريكا كي يقول وداعا.. أردت أن أبيّن أنه قد وصل إلى مرحلة نضج معينة. وصل إلى نقطة تحول فقدان محدد للبراءة.

*** ما خططك الآتية، ولم يعد هذا العمل في الجزائر اختيارا له مقومات الحياة؟**

– أنت تعرف أنه منذ عام 1992 وأنا أكثر من حالة الذهاب والإياب (بين الجزائر وباريس). ليس هناك شيء قاطع.

أما الآن فأقيم في فرنسا فأنا غير شغوف بالاستشهاد، وفيلمي القادم سيكون في «بل فيل» (حي باريسي يتركز فيه كثير من المهاجرين).. وسيتناول قصة رومانسية بين شاب جزائري مدمن مخدرات وفتاة سنغالية. أصبح الأمر مختلفا، لكن كثيرا من النتائج التي تم التوصل إليها ستكون كما هي. لكن هذه المرة، نوع معارضة «روميو وجولييت» ينبثق من علاقة المرأة السوداء والرجل الجزائري.



الحلم بصوت عالٍ

أجرى الحوار: جون جيفاني

جون جيفاني: متى أدركت أن هناك شيئا ما يسمى السينما الأفريقية؟

أكومفراه: في أواخر السبعينيات أو أوائل الثمانينيات شاهدت فيلم جان بيير بيبا «مونا موتو» Muna Moto، وهو واحد من أوائل الأفلام التي شاهدتها. قبل ذلك كنت قد رأيت فيلم «عثمان سمبين» «الفتاة السوداء» بعدما رأيت فيلمه «حوالة بريدية» ثم «مونا موتو»، غير أنني أدركت في الحقيقة معنى كل هذه الأفلام بعد مشاهدتي لفيلم Touki - Bouki توكي - بووكي لجبريل. رأيت كل هذه الأفلام كجزء من مجموعة عامة عن «السينما المستقلة»، «السينما الثالثة» و«السينما المعارضة» من كل أنحاء العالم: مجموعة المخرج البرازيلي جلوبير روشا(Antanio dos Morte، الإله الأسود Black God الشيطان الأبيض White Devil) ، مجموعة السينما الكوبية: عمل سانتياجو الفاريز، الأعمال التسجيلية لكريس ماركر في كوبا وتشيلي وفيلم ساعة الذروة للمخرج الأرجنتيني فريناندو سوليناس. في ذلك الوقت أعجبت إلى هذه الدرجة أو تلك بهذه الأفلام، رغم أن إطار المرجعية كان عن السرد البديل لسينما العالم الأول، لسينما هوليوود، ولم تكن الأفلام تحمل خصوصية إقليمية بل خصوصية سياسية، وكان مفهوم تماما أنها سينما سياسية أو مستقلة أكثر من كونها سينما أفريقية.

ولم أبدأ في إدراك أن هناك ما يمكن تسميته بالسينما الأفريقية إلا لاحقا بعد مشاهدتي لفيلم توكي - بووكي Touki - Bouk.

*** ما الشيء الخاص جدا في فيلم تووكي - بووكي؟**

ـ لم أفهم حتى مشاهدتي لهذا الفيلم السينما الأفريقية السياسية بطبيعتها حيث إنها قد ولدت بالنسبة لكثير من الدول الأفريقية في إطار عملية التجديد الثقافي ما بعد الاستعماري. حقيقة لم يكن هناك أي شيء يمكن تسميته بالسينما الأفريقية قبل الاستقلال. فالسينمات الوطنية الأفريقية قد ولدت بالضبط في وقت الوطنيات الأفريقية نفسه. وتحاول هذه الأمم عبر هذه الأفلام التحدث عن نفسها. كان فيلم تووكي ـ بووكي المثل المتطرف لهذا الاتجاه لأنك ستدرك فجأة أنك تشاهد الحلم الأفريقي بصوت عال.


فيلم شادي عبدالسلام «المومياء»، فيلم مصري انطوى على أهمية مستقبلية بالنسبة لتطور السينما الأفريقية.

لقد بدا كالوحي الصادم، إن هناك فيلما أفريقيا لا يحتاج إلى التناغم مع مشاكل الفقر الاجتماعي ـ الاقتصادي، بل على العكس يشير إلى نوع من الجروح الشبابية التي أصبحت كالصدمة في معالجة السينمات في كل أنحاء العالم. فوجود سينما أفريقية تعزف على مثل هذا النوع من أزمة الحياة المبكرة بالطريق الجانبي لما يفترض أن تكون عليه السينما الأفريقية ـ التي تعلّم شخصا ما كيف نعيش وكيف نموت ـ أن تعبر بطريقة مستقيمة عبر الملحّ المدرسي: بطريقة مستقيمة عن هذا الشاب وفتاته اللذين يرغبان في الرحيل من أفريقيا. وقد يبدو ذلك مفارقا ظاهريا أن تجنب جبريل المشاكل الاجتماعية والمصاعب الاقتصادية جعل الأمر مفهوما جدا فقط من خلال ملاحظة ما ستفعله الشخصيات. يمتلك تووكي ـ بووكي طريقة الرفض التعبيري للحياة الأفريقية التي تقدم بوساطة الحساسية المدنية

الأفريقية: عن الضجر، عن الاشتياق، وبحث عن تلك الأشياء غير المعروفة في السينما الأفريقية. فأغلب الأفلام الأفريقية تنبع من موضع المشروعية حيث يعرف الناس أنفسهم. يعرفون بداية فيلم «سليمان سيسي» «ييلين» Yeelen كما هو معروف: فنحن نعيش في هذه القرية لآلاف السنين، نحن نعرف أنفسنا لأننا نعرف التربة، نعرف الأشجار، نعرف السماء.. إلخ، فهناك تناسق بين الإنسان والمنظر الطبيعي. لكن فيلم «تووكي - بووكي» يمتلك نوعا من المسافة اللا أدرية عن ذلك الثقل الجمعي، وذلك بسبب تميزه بذلك الضجر، والتلهف الأفريقي المديني، بإيقاعه، وزمنه وسرده. إنه ليس بالسرعة الريفية ما قبل الصناعي لفيلم ييلين، إنه أكثر بكثير من مجرد فيلم حداثي باطراد. ويمكنك أن تفهم لماذا وصفه البعض بالطليعية. لا يعد الفيلم حرفيا من الطليعية إذا كان المقصود أنها تحاول عمل شيء سحري. أكثر من بورتريه للواقع المديني الأفريقي الذي تخضب بنزعة هذا الواقع. فكل امرىء يعرف ذلك الضجر في المدن والمراكز في أكرا ولاجوس.

في الحقيقة أنه يعد من الأفلام القليلة التي استطاعت الإمساك بهذا الكر والفر ليس فقط من خلال القص وإنما من خلال السرد «البارادوي» Paradoy لهذه الحركة. إنه فيلم شديد الجمال.

*** من خلال عملك في المملكة المتحدة، كيف تشعر إزاء هذه التسمية، السينما الأفريقية؟**

– هناك شيء ما يثير إعجابي بالفعل إزاء السينما الأفريقية، إنها الآن في حالة تغير مستمر، كما لو كانوا يعيدون تحديدها كل عامين مابين مهرجاني فيسباكو Fespaco (مهرجان الفيلم الأفريقي الشامل أو داجوجو). وهذا أمر صحي تماما لأنه يعني أننا نتحدث عن ثقافات سينما مازالت في حالة تكون. فهناك بلدان أفريقية لم تصنع سينما إطلاقا. وبينما أوروبا وأمريكا الشمالية تترنمان بالطقوس الجنائزية للسينما تقريبا، فإنه لا يزال الناس في أجزاء أخرى من العالم يستكشفون إمكاناتها. وتكاد تشعر حقيقة من خلال أفلامهم بأن هناك إمكانا لتجديد بعض القواعد الأساسية للفيلم وعلى سبيل المثال فقد قال «عثمان سمبين» ذات مرة إن المشكلات التي صادفها في فيلمه «سيدو» Ceddo هي سيطرة الزمن الميت الذي يسميه الفرنسيون Temp-smart: وهي تلك اللحظات في الفيلم التي يبدو فيها الأمر كما لو كان لا شيء يتصاعد.

وهذا بالضبط ما يمثل بالنسبة لأناس مثلي، الشيء المثير في «سيدو» لأنه يبدو أنه قد تميز بنوع محدد من الحركة. إنه بوضوح فيلم روائي لأننا لا نعرف كيف كان الأفريقيون يمشون ويتحدثون أثناء القرنين السادس والسابع عشر غير أنه يتملك الشعور بأنك تعرف ذلك تماما من خلال هذا الفيلم.

لقد تميز بطريقة استكشاف حكايات الماضي فقط وإنما الإيماءات والحركات أيضا بطريقة تبعث على التصديق التام.

يعتمد تحديد سينما ما كسينما قومية على توافر مجموعة استحواذات، سمات مرتبطة بأشكال

سينمائية تجعلها منتمية لهوية خاصة.

من الصعب أن نحجم من قدر حركة قارة إلى مجموعة من الأمور سابقة التملك Pre-occupations، غير أن هناك بعض المفاهيم المستقرة عن الطريق الصحيح لإخراج فيلم أفريقي، حتى ولو بسبب أن معظم هؤلاء المخرجين يتحركون ويرون أفلامهم للمشاهدين الأفارقة في مهرجاناتهم الخاصة كمهرجان فيسباكو وذلك على مدى زمني طويل حتى يتملكهم حس التنبؤ عما يجب أن تكون عليه ـ أو لا تكون عليه ـ السينما الأفريقية.

*** هل يمكنك أن تحدد بعض هذه السمات الخاصة؟**

– في مهرجان فيسباكو Fespaco لهذا العام عرض مخرج شاب من جنوب أفريقيا فيلمه. نما هذا الشاب في هولندا، لذلك فهو غير مطلع على سر أي من المجادلات الجوهرية حول ماهية أساسيات السينما الأفريقية. جاء بفيلمه «اعترافات مغتصب يوفيل» Conjessians of a yeoville rapist الذي كرهه جمهور كبير إلى درجة أن أحدهم قال له إن هذا ليس من نوع الأفلام الذي يجب أن يصنع بأفريقيا. وهذا يوضح أن هناك بوضوح بعدا أخلاقيا وآخر جماليا للسينما الأفريقية وهي السينما، سواء أحببت ذلك أم لا، التي تعالج شؤون إعادة البناء والتحليل السياسي، وهناك موافقة واسعة حول هذه القواعد بين المخرجين السينمائيين. قد تأتي سنوات محددة بأفلام كثيرة تخرج في منطقة ريفية معالجة بإيقاعها الخاص أو بأسئلة عن سوء التفاهم بين الريفي والمديني. قد تأتي سنوات محددة بأفلام كثيرة عن الروحانية، عن الملكية الأفريقية... إلخ ولا أعتقد أن الأمر مجرد مصادفة أن يأتي شاب من ساحل العاج وآخر من جنوب أفريقيا بفيلميهما اللذين يناظر كل منهما الآخر. عليك أن تفهم ذلك الارتباط في السينما الأفريقية، ولا يجب أن تفهمها في ذاتها. فهذه المنطقة تمتلك بالضبط إلى هذا الحد أو ذاك العلاقة نفسها بالسينمات كما هو الأمر في ثقافات العالم الأول.

فهذه بلدان حوصرت en Masse بعلاقات استعمارية إلى هذه الدرجة أو تلك مع أوروبا ثم منحت استقلالها بعد ذلك تقريبا في اللحظة نفسها ثم بدأت في استخدام السينما في عملية التجديد الثقافي.

هناك أفارقة يريدون على نحو واضح عمل سينما كطريق لتأسيس سينماهم القومية، للحفاظ على بقائهم ضد الانقضاض اللامحدود للسينما الأوروبية والأمريكية. هذا حافز قاري، هناك سينما قارة لأن هناك رغبة قارية في امتلاك علاقة السينما الأوروبـ ـ أمريكية نفسها.

*** لماذا لا تستطيع تحديد هوية الدافع نفسه بالنسبة لأوروبا أو آسيا؟**

– أنا متأكد أن مخرجي السينما الأفريقية يفضلون التنوع الذي يتمتع به غيرهم من المخرجين لكن لسوء الحظ أن تاريخهم وثقافتهم وذكرياتهم السياسية كل مرتبط بعضه ببعض، لأن كثيرا

من هذه البلدان مدينة بالفضل للاحتياج الاستعماري وبالتالي فهناك أبنية بسمات خاصة جدا حددت هذه الثقافات بطريقة سياسية والرد الثقافي الخاص بهذه البلدان، وسوف تجد جيلا كاملا، سمبين، بوليني فييرا، ديكونجو Dikongue، بيبا Pipa، بدأوا تقريبا في الوقت نفسه، يفكرون في السينما بالشروط نفسها، لا يمتلكون شيئا مشتركا عدا أنهم تعلموا في مدرسة السياسة الأفريقية ويرغبون في أن تلعب السينما دورا في ذلك.

*** عند الحديث غالبا عن سينمات القارة يتم التفرقة بين شمال وجنوب الصحراء، فيتم التميز إلى «سينما عربية»، وأخرى أفريقية، كيف يؤثر ذلك في تعريف السينما الأفريقية؟**

– تم حبس كل من الجزائر وتونس ومصر والمغرب داخل علاقات استعمارية، وتعتبر هذه البلدان الأربعة هي البلدان الرئيسية التي انبثقت عنها تلك السينما التي نتحدث عنها الآن: ولذلك ليس مصادفة أن الموجة الأولى من مخرجي السينما، كطاهر الشريعة، وبوليين فييرا، تتحدث الحديث نفسه، وواجهت التحدي نفسه وهو الرغبة في تأسيس بديل ثقافي عن السيطرة الأوروبية ـ الأمريكية.

والقول بذلك يعني أنه ليس هناك مبرر لهذا التميز. لأن وجود الحركات الثقافية الواسعة نفسها التي تعرف أنشطتنا لا يعني أننا من ثم مطالبون بإطاعة هذه الحركات. فنحن لسنا عائلة واحدة. وتعد الرغبة بأن نصبح عائلة واحدة، رغبة خاطئة فلن تقود إلى أي شيء.

*** ما العناصر التي تحدد تطور السينما الأفريقية؟**

– حتى ولو كان الأفارقة غير مهتمين بالسينما، فستقوم السينمات الأخرى بمهمة وصفهم وخلقهم. وقد انبثق كثير من القص الذي أصبح «صيغيا» من تلك المواجهة بين أوروبا وأفريقيا.

لن تجد قبل «جون فورد» مشهدا عن –صراع– الرجل الأبيض والآباشي، فمواجهة وإدراك العبودية للآخر تم تجريبها وامتحانها في تلك البعثات الصحفية التي سافرت بتدفق لأفريقيا ابتداء من عام 1850، وبينما يستمر هذا، ولدت السينما، التي نشرت بواقعية وللجميع أجزاء ضخمة من هذا الاتجاه.

وصيغت كثير من القواعد الهوليوودية عن الرعب، الفانتازي، والدافع البطولي أثناء المواجهة مع أفريقيا في التصوير الفوتوغرافي والكتب.

والسؤال المهم هو أي نوع من السينما الأفريقية وجد بعد هذه الحقيقة. نحت سينما شمال أفريقيا مناحي مختلفة: الميلودراما، الهراء الإثاري، الواقعية الاجتماعية الناصرية، والتقليد الوثائقي.

وهناك سينما المؤلف Outeur Cinema أيضا، وهناك أفلام جيتية محددة، جعلت هذه السينما

ملائمة.

ولن نستطيع أن نتحدث عن سينما المؤلف الأفريقية دون ذكر فيلم المخرج المصري «شادي عبدالسلام» يوم أن تحصي السنون المومياء -م- عام 1970 لأنه لم يكن كثير من المشاهدين الأفارقة قبل هذا الفيلم يصدقون ببساطة أن الأفارقة (باستثناء سمبين) قادرون على إخراج أفلام تعبر عن خيالهم الخاص. كان هذا الفيلم عندما بدأ عرضه في المهرجانات إلهاما أساسيا لكثير من الناس. لقد بدا الأمر تماما مثلما شاهد الناس «راشامون» «كورو ساوا» لأول مرة أو فيلم باثر بانشالي Pather Panchali «لساتيا جيت راي» لم أشاهده كأفريقي بل شاهدته الكثير كي يفوز به من علاقته بالسينما الأفريقية. ولا أرى كليهما مغلقا على ذاته بطريقة تبادلية لأن فكرة الشتات كما أفهمها لا توحي ببساطة إلى الرابطة المباشرة السحرية نفسها مع أفريقيا. ولا يحتاج كل من يقولون إنهم مغرمون بأفريقيا أن يكونوا طقسيين رومانسيين.

والسينما الأفريقية ذاتها هي المسؤولة عن استحضار مجتمع الشتات هذا، وذلك هو سبب حبي وعودتي المستمرة لفيلم «سيدو» Ceddo فقد استحضر لي «سيدو» هذا الشتات وقد قبلت هذا الاستحضار: أنه يمكنك عمل صلات خلاقة، ثقافية وشعرية بين الناس في مختلف أنحاء العالم لأن هناك أشياء يمكنك مشاركتهم إياها. وهذا كاف بالنسبة لي.

*** في هذا السياق هل تعرفت «سارة مالدورور» Sarah Maldoror وراؤول بيك Raaul peck؟**

– نعم.. وهذه هي المجموعة الخامسة التي لم يتضمنها حديثي آنفا: المخرجون من الشتات الذين يرتبطون بعلاقة مباشرة وملائمة بالسينما الأفريقية. ولن تكون إلى حد ما السينما الأفريقية كما نفهمها دون تداخل ومشاركة «سارة مالدورور» كمخرجة لفيلمها الفرنسي «سامبيزانجا» Sambizanga عام 1972. وهي توضح الحالة نفسها في أن هذه السينما لم تكن لتوجد دون بعض النواتج نفسها لمخرجين من أصل أفريقي غير أنهم لا ينتمون جغرافيا للقارة: فيلم المخرج الهايتي «راؤول بيك» عام 1992 «لومومبا: موت نبي»، الذي يضطرم الرغبة من جديد للنوع المحدد نفسه من معالجة الفيلم الأفريقي والذي لا يرضى به إلا عدد قليل جدا في أفريقيا. ففي نطاق معالجة موضوع اللامنتمين The Outsiders –بالنسبة لي في فيلم «العهد الجديد»، وراؤول، والمخرج الغيني دافيد آكار– كمتفرج أوروبي في حفلة الليل المتأخر حيث قيل لي إن هذا فيلم an auteur. لقد استحوذ عليّ هذا النوع من السينما لأنك دائما تضمن وضعا متوازنا شفافا للاستغراق المتماسك.

وأنت ـ مع هذا النوع ـ لا تعتقد أن الأمر يسير كما تريد بعض الاستوديوهات أن تصدره كي تستثمر المال. ولذلك يمكنك أن تعزو إليه نوعا من الأمانة ـ والتي أثق في كونها أمانة حرفية ـ غير

أنك عندما تكون في سن 18 أو 19 فلابد أن ينتـابك تأثير قوي بالفعل. فأنت تفكر هكذا. إن هناك سينما هوليوودية حيث يصنعها أناس يهتمون بالمال وليس الأفلام وهناك سينما أخرى يصنعها أناس لا يهتمون فعليا بالمال وإنما يهتمون فقط بالأفـلام ولذلك وفي سياق هذه المجموعة الملائمة غير الواقعية لغير المألوف من الأفلام، بدا لي أن الفيلم المصري المعاصر والمختلف الذي تتم معالجته داخل تاريخ المخرج أو المخرجة شديد الإلهام بالنسبة لي. وأعجب به بشدة.

*** هل تصنيف «سينما أفريقية» يفعل فعله في سياق الشتات في أوروبا، أمريكا الشمالية ودول الكاريبي؟**

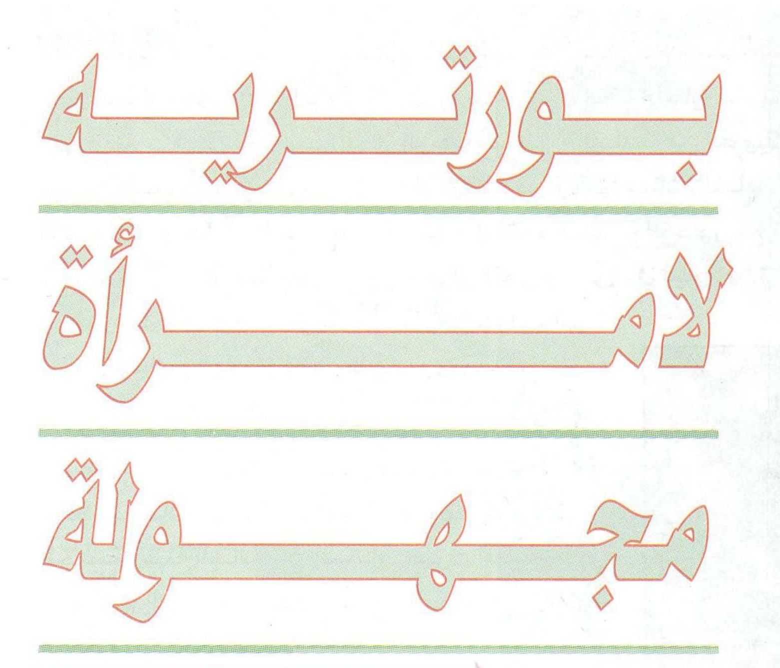
– أعتقد أن هناك الشيء الخرافي عـن السينما الأفريقية والشيء الواقعي عنهـا. الأمر الخرافي هو أنها تصنع بشكل عام بـوساطة أنـاس يحيون ويعملون في أفـريقيا، لكن إحساسي أن الأمـر أكثر مرونة من ذلك. وبعض من أهم المخرجين هم في منفى دائم: هيلا جيرما Haila Gerima، ميد هندو Med Hando وصف طـويل من شبـاب المخـرجين الـذين لا يستطيعـون العمل بسهـولـة داخل أوطانهم حيث لا يوجد مال لصنع الأفلام. وهنـاك راعون لها ويسيرونها، وهؤلاء ليسوا مولودين بأفريقيا وإن كانوا من أصل أفريقي. كما أن هناك أناسا مثلي من أصل أفريقي غير أنهم لم يولدوا في تلك البيئـة ويحاولون بنـاء نسب أو يجدون عـلاقة معهـا عن طـريق الأفلام. ولـذلك لا تعتبر علاقتي بها علاقة فلسفية أو مجردة. تعتبر السينما الأفريقية عالم فيلم يبحث عن كل من جمهور أنصار وجماعة بمصالح مشتركة ويدرك أن هذا يمكن تحقيقه في سينما بلا حدود.

عندما استخدم فيلم Ceddo في نهاية السبعينيات صوت «ماهليه جاكسون» Mahalia Jack-son وذلك كي يؤكد أسر ووشم مجمـوعة من العبيد، في اللحظة التي استخـدم فيها جزءا من لحن البشارة فقد صنع تجاوزا مفهوميا لا يمكن إغلاقه: وهو هذه العلاقة الوطيدة بأن هناك أفارقة من أصل أفريقي في كل مكـان بعيدا عن أفـريقيا. في فيلم Ceddo اكتشفنـا الشتات. لفظ الفيلم هـذا الشتات بالفعل ذلك الذي اعتبر لأناس مثلي أمراً مسلماً به، لأنـه تطلب قفزة خاصة بالخيال. يوجد فيلمان آخـران: «الخلاص طبقـا للقـديس متى» The Gospel According to st. Matthew لبازوليني وفيلـم «لو» if لـ «لندرسي آنـدرسون» استخدم الفيلم the Missa duba للأسبـاب نفسها تماما: الإيحاء بعالم آخر. غير أنه يظل هذا العـالم مغلقا بالنسبة لهذه الأفلام ولن تدرك أن هناك شيئـا مضافا بينما استخدام السنغـالي «سمبين» لموسيقى الخلاص في فيلم «آكسالا» Xala كي يصيغ نوعا من الصلـة الأكثر من مجرد صلة مجردة أو جمالية، فقد البـاب الثقافي والمفهومي للتفكير في معنى الأفريقيين، ذلك التضمين الذي نحاول جميعا أن نعمل في إطاره، لا نريد أن نكون قبليين Prescription فيما يتعلق بمن وبماذا يرتبط أو لا يرتبط بـالسينما الأفريقية. وليس لدي مشكلة في افتراض أن مجتمع الفيلم البريطاني الأسود لديه الكثير ليقدمه، ويمكن أن يكتسب الكثير من علاقته بالسينما الأفريقية.

كثير من الناس في أفريقيا يصنعون أفلامـا عن هؤلاء الذين لا ينتمون بشكل كاف غير أنهم لا يعالجونها بالطريقة نفسها. ففيلم «أدريسا أودراجو» «يابا Yaaba» عن هذه الشخصية نفسها. لكن هذا الشـوق المستحيل الذي تراه في فيلم «لومـومبا» حيث تطوف الكاميرا شـوارع أوروبا في نهايـة الفيلم مع صوت لـدنـدنة تستمـر وتستمر، هـذا البحث الـذي ليس له حل لأنـه بحث عن المستحيل، هذا الحس لن ينبع مـن «أودراجو». ولنأخذ هـذا المثل الآخر، فمخـرجون مثل مينيليك شابـاز Menelik shabazz أو «إيمروه بـاكاري» gmruh Bakari في المملكة المتحدة، لعبـا الدور الحاسم نفسـه بوضـوح الـذي لعبه كل من راؤول وسـارة في فـرنسا. لأن حـوارهم مع السينما الأفريقية ليس حوار الغرباء، بل من الداخل. وهم لا يذعنون لبعض (سحر) الداخل، إنهم يريدون دورا من الداخل كي يغيروا بعضا مما يبدو أنه أفريقي.

فهم ليسوا بـالأناس الـذين يستهلون الانطلاقـة في السينما الأفريقية كي يقـولوا: أخبرنـا ما السينما الأفريقية؟ إنهم يريدون أداء دور حيوي في تحديـد وإعادة تعريف مايجب أن تكون عليه السينما الأفريقيـة. تكمن المأساة في هذا البلد في أنهم لا تـواتيهم الفرصة والمال كي يصنعـوا هذه الأفلام غير أنـه لا يوجـد هناك سبب يفسر لماذا لا تبدو رؤيـة «إيمروه» فيما يجب أن تكـون عليه السينما الأفريقية جنينية (ومشتملـة على بذور التطور – م) كرؤية «راؤول بيك» في لـومومبا. إنه عاقد العزم على أن يلعب هذا الدور في السينما الأفريقية (كما أجرؤ أن أدعي) كما يلعبه راؤول.

نحن نتحدث عن أناس يستوعبون بحميمية ثلاث ثقـافات: يستوعبون الثقافة الأفريقية لأنهم موجودون هنـاك. إنهم يعيشون هناك، إنهم يعملون هنـاك. أيضا إنهم يعرفون أوروبـا بطريقة جيدة للغـاية أيضـا ويعرفون الثقـافة الكـاريبية. وهناك أيضـا تلك الرغبـة في معالجة بعض من «التكسر» Fritter الذين يـدركون أنه كلي ومطلق للأمـاكن الثلاثة. وهم لا يخضعـون لقهر أي منهم.. وأعتقد أن هذا أمر جيد.



بورتريه لامرأة مجهولة

تأليف: جون نوتون

ترجمة: بدر الرفاعي

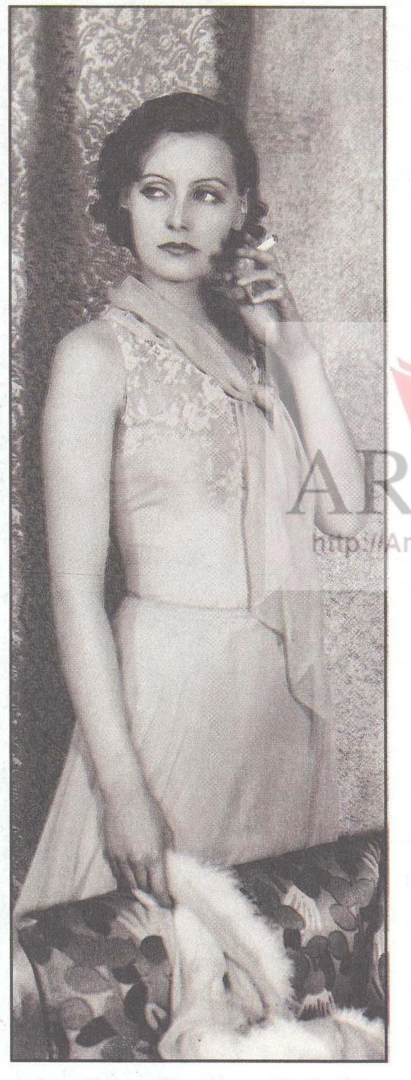
في ستوكهولم ولدت باسم «جريتا جوستافسون»، وفي نيويورك ماتت «جريتا جاربو»، وبين المحطتين رحلة يكشف خفاياها «جون نوتون».

«باستثناء ملامحها الجسمانية، فإن ما نعرفه عن جريتا جاربو لا يزيد كثيرا عما نعرفه عن ويليام شيكسبير». هذا ما يقوله كنيث تينان وكالعادة، قال الرجل العظيم الكثير. ففيما بين مغادرتها هوليوود، في 1941، بعد النقد العنيف الذي تعرض له فيلمها «امرأة بوجهين»، ووفاتها في 15 أبريل 1990، كانت مقاومة جريتا جاربو العنيدة للدعاية أسطورة بحد ذاتها. إذ ظلت، على مدى خمسة عقود، تخوض معارك يومية للتخلص من المصورين، والصحفيين المتفائلين، والمعجبين الذين كانوا يحومون حول شقتها في مانهاتن. ومع ذلك، فقد كانت كتابا مفتوحا، مقارنة بالمدعو شاعر «افون».

العنوان الأصلي للمقال:
Portrait Of An Unknown Woman, Premiere march 1994.

مراجعة: هيئة التحرير

عند بدء عملها في هوليوود، أثارت جريتا ارتباك إدارة الدعاية بشركة مترو جولدوين ماير، التي احتارت فيما تفعله بهذه الفتاة الريفية الساذجة القادمة من السويد. وفي النهاية أطلق عليها مدير الاستوديو، لويس ب.ماير، الذي كان يرى أنها ممتلئة للغاية، «أبو الهول السويدي» ليستغل نفورها من الأحاديث الصحفية في إثارة الشهية للتحاور مع تلك الشخصية المحيرة. وعندما نطقت بجملتها الأسطورية «أريد أن أكون وحدي»، في فيلم الفندق الكبير (1932)، أصبح جمهورها يرى فيها - على الشاشة وخارجها ـ امرأة رائعة الجمال وإلهة فاتنة، لا تطلب سوى وحدتها.



الفاتنة التي سحرت قلوب الملايين في بداية مشوارها الفني عام 1927

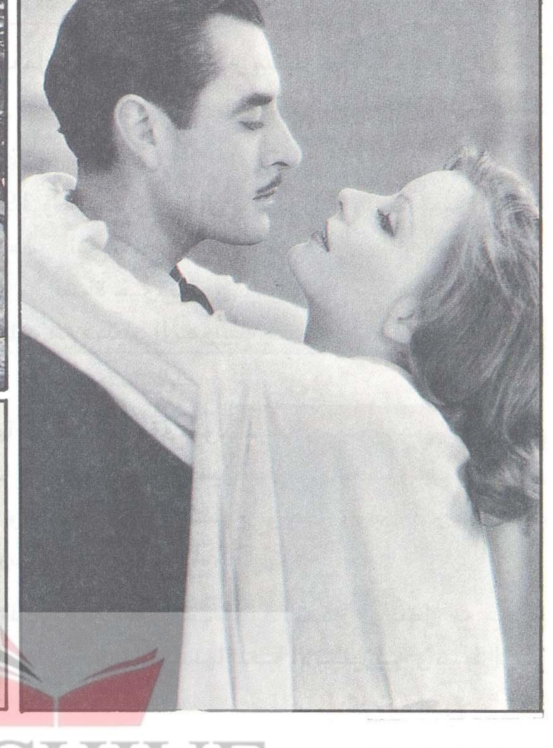
وعلى الرغم من أنها عاشت حتى الرابعة والثمانين من عمرها، فإن جريتا حققت كل ما يمكن أن تحلم به في منتصف الثلاثينات من عمرها، إلا أنها فشلت، خلال الخمسين سنة الباقية، في إسكات صوت المذياع الذي ضمن لها الخلود وأكد لها استحالة تحقيق رغبتها الوحيدة: أن تترك وحدها تماما.

ولدت جريتا لويزا جوستافسون في ستوكهولم في 18 سبتمبر 1905، وكانت أصغر اخواتها الثلاث، عاينت منذ البداية شظف العيش، حيث نشأت في واحد من أفقر أحياء العاصمة في كنف أب كثير التبطل، وفي الرابعة عشرة من عمرها مات الأب، لتلتحق جريتا الصغيرة بالعمل في صالون للحلاقة، وكانت روحها المرحة سلاحا في مواجهة المعجبين بها من أصحاب اللحى الخشنة. ومن هناك انتقلت للعمل كبائعة بقسم القبعات بأحد المتاجر الكبيرة.

كان أول وقوف لها أمام الكاميرا عندما كانت تعمل بإدارة متجر PUB حيث اختيرت للعمل بفيلم إعلاني قصير بعنوان «كيف لا تلبس»، وهو عنوان يتناقض ـ ويا للسخرية ـ مع ما عرف عنها بعد ذلك من ذوق رفيع في اختيار ملابسها. وبعده شاركت في فيلم آخر من النوع نفسه عن مخبوزات Co-op Society بعنوان «خبزنا اليومي».

وإذا كنا لا نعرف تماما إلى أي حد ساهمت في ترويج







جريتا جاربو مع روبرت تيلور في «غادة الكاميليا» (1937)، ثم مع جون جلبرت في «امرأة متعددة العلاقات» 1928. وصورة نادرة لجاربو وهي في الثالثة عشرة من عمرها

فطائر الشركة، إلا أن هذا العمل قادها إلى أول فرصة سينمائية حقيقية، حيث قامت بالبطولة النسائية لفيلم كوميدي قصير بعنوان «بيتر المتشرد» من إخراج اريك ا.بتشلر. وفي السابعة عشرة من عمرها كانت آفة التمثيل قد تمكنت من جريتا جوستافسون، فحصلت على منحة للدراسة بمدرسة المسرح الملكية بستوكهولم. وهناك التقت بموريس ستيلرالرجل الذي صنع مستقبلها الفني.

وموريس ستيلر، المهاجر الروسي وابن أحد عازفي فرقة موسيقى الجيش الروسي، هو المدير المرموق للسينما السويدية في «عصرها الذهبي» وفي عام 1924، عندما كان يبحث عمن تقوم بدور كونتيسة ايطالية شابة في فيلمه «قصة جوستا برلينج»، استلفتت جريتا جوستافسون انتباهه، وعلى الرغم من أن رد فعله المبدئي كان فاترا فإنه أسند إليها الدور، وظلا لا يفترقان على مدى السنوات الأربع التالية، كان ستيلر خلالها مرشدها في كل شيء، يقدمها لأصدقائه المقربين، يصقل موهبتها التمثيلية التي كانت لا تزال خاما، حتى أصبح مدير أعمالها الفعلي. وكما يصيغها، ببساطة، بيتر هايننج، المتابع المهم لمسيرة جريتا: «لاشك في أن ستيلر كان له التأثير الأكبر على حياة جريتا، وربما كان الرجل الوحيد الذي أحبته».

كانت زيارات لويس ب.ماير، رئيس شركة مترو جولدوين ماير، إلى أوروبا بحثا عن المواهب الجديدة أشبه بأبواب السماء عندما تنفتح مستجيبة للدعاء. وفي أثناء إحدى تلك الزيارات، في عام

1924، التقى ستيلر وعرض عليه التعاقد للعمل في هوليوود، وأصر ستيلر على عدم قبول العرض إلا إذا تعاقد مع جريتا أيضا. وهو شرط أثار حنق مدير الاستوديو الذي أعلن بغلظة: «في أمريكا، الرجال لا يحبون النساء السمينات».

إلا أنه وافق على الشرط، وفي صيف 1925 وصلت جريتا إلى نيويورك وهي لا تعرف كلمة انجليزية واحدة، وهو ما أثر على أجرها بعض الشيء، حيث بلغ 350 دولارا في الأسبوع. وبعد شهور قليلة من التأقلم، تحولت، خلالها، من فتاة خرقاء إلى صورتها المميزة الشهيرة ذات الجاذبية والنظرات التي عرفناها بها، انتقلت مع ستيلر إلى هوليوود، حيث بدأت العمل في فيلم «السيل» من إخراج مونتا بل.

ومنذ اللقطات الأولى، أدركت الشركة أنها كسبت الصفقة بمولد نجمة جديدة، وعلى الفور قدم لها ماير عرضا يفوق سابقه كثيرا. كان ما رأوه هو قدرتها المميزة على نقل حضورها مباشرة إلى الكاميرا، وتكييف صورتها طبقا للموقف. ويصفها المصور الشهير جيمس وونج بقوله: «كانت مثل حصان السباق، لا شيء.. ثم يقرع الجرس ويحدث شيء ما».

وعلى الرغم من موهبتها النادرة فإنها ظلت تصاب بالرعب لمجرد التفكير في العمل مع مخرج آخر غير ستيلر. وكان هذا أمرا طبيعيا، بسبب عدم إجادتها للغة الانجليزية واضطرارها للاستعانة بمترجم، هو «سفن ـ هوجو برج» طوال الوقت.

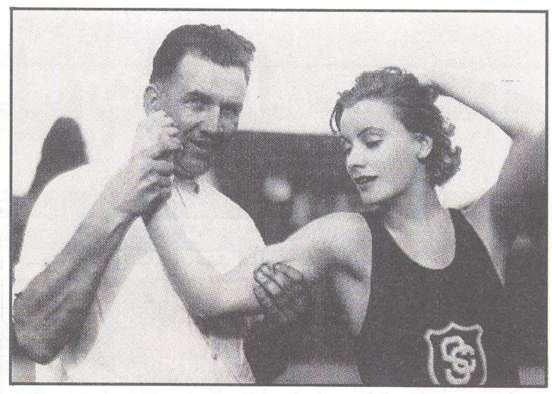
ومن النوادر التي حدثت أثناء تصوير أحد الأفلام أنها قالت للمخرج «بل»: أنا مهمة Important. فأحس الرجل بوجود لبس ما، ورأى أن يستفسر عما تعنيه، فسألها: «ماذا تقصدين بمهمة؟». وصمتت جريتا قليلا ثم أجابت: «أوه.. لم أقصد هذا! أعني أنني مستوردة Imported.. مثل السردين».

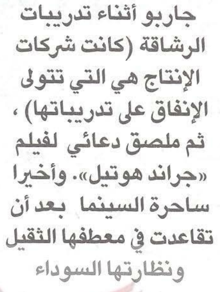
ومع ذلك جاء الفيلم عند حسن ظن الشركة عند عرضه في فبراير 1926، التاريخ الحقيقي لبدء انطلاق نجومية جريتا المتألقة. على أنه في الوقت الذي بدأت فيه نجوميتها في الصعود، أخذت حياتها الخاصة اتجاها معاكسا.

فبعد أن اختير ستيلر لإخراج فيلمها الثاني، «الشيطانة»، تكررت خلافاته مع مرؤوسيه وكذلك رؤسائه. وفي النهاية، سحب منه الفيلم وانتقل ستيلر إلى بارامونت حيث أوقعته شخصيته الحادة، مرة أخرى، في مشاكل مع رؤسائه، رغم بعض النجاح الذي حققه، خاصة في فيلم فندق امبريال. وفي 1927، قرر العودة إلى السويد، راجيا جريتا أن تعود معه، ورفضت جريتا، وفي العام التالي مات ستيلر تاركا إياها في حال من التعاسة والشعور بالذنب على عدم مرافقة معلمها في رحلة العودة.

وعند عودتها إلى هوليوود، انهال رجال الدعاية وكتاب الأعمدة على الجمال الجديد بهمة فائقة، لكن جريتا لم تكن تخفي ضجرها من الصحافة، وهي على وعي تام بالثمن الذي يمكن أن تدفعه في كل لحظة.






جاربو أثناء تدريبات الرشاقة (كانت شركات الإنتاج هي التي تتولى الإنفاق على تدريباتها)، ثم ملصق دعائي لفيلم «جراند هوتيل». وأخيرا ساحرة السينما بعد أن تقاعدت في معطفها الثقيل ونظارتها السوداء



وعندما وصفتها مجلة «فوتو بلاي» بأنها «أكثر نساء هوليوود مرارة» تلقت المجلة، في خلال أيام قليلة، 15ألفا من الخطابات تمتدح جريتا وتعبر عن دهشتها مما كتب. وفي عام1928، امتدحتها مجلة «لايف» ووصفتها بـ «أميرة الحلم الخالد، وقاهرة الزمن»، بل وصل الأمر بالبعض إلى وصفها بـ «سارة برنار السينما» و«جاربو البتول».

وفي عام 1932، بلغ الإرهاق بجريتا حده. فخلال السنوات الثلاث السابقة، مثلت 12 فيلما، من بينها فيلم النجوم «الفندق الكبير» و«ماتا هاري» و«سوزان لينوكس». وقد خرجت من فيلم «صعودها وانهيارها» (الذي شاركها كلارك جبيل بطولته) مستنزفة تماما، فقررت السفر إلى ستوكهولم. وعلى الرغم من أن الشائعات فسرت سفرها باعتباره حيلة بارعة من جانب مدير أعمالها، هاري ادينجتون، لتحسين شروط عقدها الذي أوشك على الانتهاء، فإنها قضت تلك السنة في السويد. وقبل عرض «الفندق الكبير» مباشرة، أصدرت بيانا صحفيا أعلنت فيه أن هذا الفيلم هو آخر أعمالها، وأن «هوليوود لن تراني ثانية».

على أنها عادت في عام1933، وبأجر فلكي هو 156 ألف دولار، نظير تمثيل فيلمين في العام، مع إتاحة قدر كبير من الحرية لها في الاختيار. وكان أول تلك الأفلام هو «الأميرة كريستينا»، والذي من أجله أعادت جيلبرت إلى الأضواء ليشاركها آخر أدواره في ذلك الزمن العظيم. وعلى الرغم من أن الأفلام التي مثلتها في الفترة من 1933 ـ 1941 تضم بعض أفضل ما قدمت، فإنها لم تكن ـ بمعنى من المعاني ـ من أفلام الشباك الكبيرة. والحقيقة أنها، رغم أجرها الكبير، لم تكن

تتمتع بالحس التجاري، بل إنه كان يطلق عليها، في أوساط أصحاب دور السينما الأمريكية، «سم الشباك التذاكر».

كان هذا هو الحال كذلك بالنسبة لفيلميها التاليين، النسخة الناطقة لفيلم «أنا كارنينا» و«كاميل» (الذي نالت عن دورها فيه أولى جوائز أوسكار). فقد هلل النقاد لها، لكن أفلامها لم تحقق العوائد المطلوبة. وازداد الأمر سوءاً في عام1937، مع فيلم «الغازي». ويلخص جراهام جرين خيبة الأمل المتواصلة التي صادفت أعمالها، بقوله: «هل هي ممثلة عظيمة؟ نعم. لاشك في هذا. لكن تلك الأفلام الفخمة الكئيبة التي يقدمونها لها ليست أفلاما على الإطلاق، إنها استنزاف لقدراتها، وتعويق لمسيرتها نحو التحقق النبيل».

وفي محاولة للتغلب على هذا الحظ العاثر، تحولت جريتا إلى الكوميديا، وانتهى عقد الثلاثينات بفيلم «نينوتشكا»، الذي أضاف لها جائزة أخرى من جوائز الأوسكار، فقد أفلحت هذه المرة حيلة استغلال صورة جريتا المتوترة والجادة كمصدر غير متوقع للإضحاك، لكن عندما حاولت «مترو جولدوين ماير» تكرار الفكرة في «امرأة بوجهين»، من إخراج جورج كوكور، لم تلق التجربة الاستحسان، سواء على مستوى النقاد أو الجمهور.

وبسبب ضيقها برد الفعل واهتزاز ثقتها في قدراتها الفنية، اعتزلت جريتا التمثيل رغم ارتباطها بعدة مشاريع خلال العقد التالي، والحقيقة أنها أوشكت، في عام 1949 على التعاقد، للظهور في فيلم «دوقة لانجيه»، لكن الصفقة أخفقت عندما اشترطت ـ حسب رواية «جيمس ماسون» الذي كان مرشحا معها للبطولة ـ أن يكون لقاؤها بمنتجي الفيلم في غرفة مظلمة.

وهكذا بدأ منفاها الطويل، حيث قسمت وقتها بين شقتها في الجانب الجنوبي الشرقي من منهاتن، ومنزليها بسويسرا والريفييرا الفرنسية. كانت دائرة أصدقائها محدودة وأخذ عددهم في التناقص بسبب ارتيابها المجنون (البارانويا) في الصحافة، وفي كل من يتحدث عنها على صفحاتها. وكان برنامجها اليومي عبارة عن جولات طويلة في شوارع مانهاتن، ترتدي خلالها معطفا طويلا ونظارة سوداء. كما أنها كانت تتبع نظاما غذائيا صحيا، من وضع صديقها القديم والمتخصص في التغذية جيلورد هاوزر.

وقد ظلت جريتا على حيويتها ونشاطها طوال معظم فترات حياتها، على الرغم من استئصال ثديها في عام 1948 ـ وكان منَ الطبيعي أن يتكتم خبر تلك الجراحة، وعندما ماتت في صبيحة يوم عيد الفصح، عام 1990، شارك العالم كله في تأبينها، ليثبت أن الأسطورة لم تمت. وهي جديرة بكل تلك الحفاوة، تكريما لما قدمت من أعمال، ولنقائها المذهل خلال سنوات عزلتها الخمسين، ولربما كان دافيد شيبمان، كاتب السيرة، هو خير من عبر، وببساطة عن جريتا جاربو عندما قال: «كانت النموذج الذي تقاس عليه بقية نجمات السينما».

لقاء ملكتين

السينما النسائية وسياسة الهوية والخيال الميلودرامي

تأليف: ماري دسجاردنز

ترجمة: تراجي فتحي



لقاء ملكتين: ديتريتش تذرف دمعة (من فيلم «فينوس الشقراء») تتلاشى تدريجيا لتتحول إلى وجه جاربو.

ينتمي فيلم «لقاء ملكتين» إلى سلسلة من الأفلام الطليعية المعروفة باسم سينما الكولاج أو «Found Footage»*، وهي سلسلة تتضمن أفلاما مثل «فيلم وتقرير» A Movie and a Report لبروس كونر، و«الحجم القياسي» Standard Gauge لمورجان فيشر. وقد صنف أساتذة السينما هذه النوعية من الأفلام ضمن السينما الطليعية لأن بناءها من خلال قص مقاطع من طائفة من الأفلام ووضعها في سياق خاص يفترض أنه يطرح رؤية لمعالجة معنى كل الأفلام - كشف استبطاني لكيفية قراءة المعنى، ليس فقط من كل لقطة فيلم، ولكن أيضا من إعادة ترتيب اللقطات داخل وحدات روائية كالمشهد والسياق. والواقع أن فيلم لقاء ملكتين Meeting Two Queens للمخرجة الإسبانية سيليسيا باريجا، وهو فيلم فيديو مركب من مقاطع لأفلام لعبت بطولتها جريتا جاربو ومارلين ديتريتش، يتبع هذه الاستراتيجية المافوق فيلمية، فهو فيلم يختلف عن النصوص الأخرى في أشياء لها دلالتها في القراءات المستمدة من - والمرتبطة بـ - الرؤية السياسية الذاتية. وسأحاول أن أوضح هنا أن الدلالة في فيلم لقاء ملكتين - من منظور الرؤية السياسية الذاتية - لا تكمن في كشفها الواعي عن كيفية قراءة المعنى السينمائي بقدر ما تكمن في استجوابها لمشاهد يتوحد مع الصور كمعجب يستجيب لاستراتيجيتها التأثيرية.

العنوان الأصلي للمقال:

Meeting Two Queens.. Feminist Film-making, Identitiy Politics And The Mel odramatic Fantasy. By Mary Desjardins.

ونشر في مجلة Film Quarterly، في العدد Vol. 48, No. 3, Spring 1995

مراجعة: هيئة التحرير

* Found Footage أسلوب في صناعة السينما يعتمد على استخدام مشاهد أو مقاطع من أفلام قديمة وإعادة ترتيبها وبنائها في فيلم جديد له سياقه الخاص ورؤيته الخاصة (المترجمة).

ومن المفيد هنا أن نقدم سردا تفصيليا للفيلم نظرا لأن «لقاء ملكتين» قد عرض أساسا في دوائر المهرجانات ويصعب وصفه بعرض حبكته التقليدية في جملتين أو ثلاث. يستخدم «لقاء ملكتين» أجزاء من الأفلام الهوليوودية التي لعبت بطولتها جاربو وديترتيش، ليعيد ترتيب صور النجمتين في ثلاثة عشر قسما، كل منهامصحوب بشريط صوت موسيقى وضع خصيصا للفيلم. وقد وضع لكل قسم عنوان حسب الموضوع، أو زمان ومكان المشهد، أو الاكسسوارات، أو الإيماءة السردية المشاركة في اللقطات المأخوذة من أفلام جاربو وديتريتش. وجاء عنوان القسم الأول «البحيرة»، حيث تتقاطع لقطات لجاربو وديتريتش وهما تستمعان بلحظات استراحة هانئة مع زملائهما الرجال وسط الطبيعة. وتتقاطع هنا مشاهد عيني الممثلتين، وكأن كلاً منهما تنشد استحسان الأخرى أكثر مما تنشد استحسان عشاقها من الرجال. أما قسم «حقيبة سفر» فأقل كبحا للذات - بدلا من الحفاظ على وحدة المكان الكلاسيكية ذات الطابع السردي المحدود (مثل قسم «البحيرة»)، فإنه يقدم لنا سلسلة من المشاهد تبدوان فيها وكأنهما شخصيتان سئمتا الحياة وملذاتها، تدخلان إلى عوالم غريبة وتخرجان منها، وهي عوالم استخدمت كثيرا كمواقع لتصوير أفلام النجمتين. وفي قسم «المستشفى» يجري البحث عن جريح أو حبيب مريض. ويجمع قسم «المكتبة» لقطات لجاربو وديتريتش توحي بإغراء لعوب، بينما يصورهما جزء «الوظيفة» كربتي منزل.

وفي قسم «الملاحقة» تتحول نغمة الفيلم من الهزل الجنسي إلى الإثارة التي تحبس الأنفاس تذكرنا بإنقاذ جريفيث في اللحظات الأخيرة مع تقاطع المشاهد بين قيادة جاربو المحمومة لمجموعة من الخيول ومحاولات ديتريتش مطاردة شخص ما - يبدو لنا أنها جاربو - بالسيارة. وتدور صور النجمتين في قسمي «التليفون» و«القبعة» حول الإكسسوارات التي تعتبر أكثر ما يميز كلاسيكيات هوليوود من الأفلام الرومانسية الكوميدية أو النسائية - وهما النوعان اللذان ارتبطت بهما كل من جاربو وديتريتش. ويستخدم هذان القسمان اللقطات المقربة للنجمتين فقط كما لو أنهما يوحيان بجاذبية هذين النوعين اللذين يظهران قدرة وموهبة النجم في أفلام هوليوود الكلاسيكية.

إن جاربو وديتريتش لم تشتركا في تمثيل فيلم واحد، ولكن عن طريق التقاطع والمؤثرات البصرية «للحوار» تظهران قريبتين من بعضهما داخل الكادر. فالموسيقى القاتمة لمسار الصوت وإيماءات النجوم المضيئة والغمغمة في الحوار تشكل هذه البطولة المشتركة الوهمية لقصة حب حزينة. ويستعرض قسم «الإيماءة» هذه الحالة النفسية مستخدما صوراً من أفلام تواجه فيها جاربو وديتريتش - كما يبدو - مصيراً تعيساً. فحركات مثل وضع اليد على الفم ونفث دخان السيجارة والحركة البطيئة للرأس، تعتبر حركات للتحدي أو للاستسلام، تجسد الحالة النفسية الميلودرامية، التي تبدو وكأنها تكثف كل ما نفهمه ليس فقط من خلال هاتين النجمتين، ولكن أيضا من خلال الاستمتاع الحلو المر بالنهاية غير السعيدة في أفلام هوليوود الكلاسيكية.

وفي قسمي «اللقاء» و«الخميلة» تعود النجمتان للظهور ثانية في هيئة منتصرة حيث نشاهد في القسم الأول جاربو وهي تؤدي دور الملكة كريستينا وديتريتش في دور كاثرين العظيمة. وبينما تستعرض كل منهما في لباسها الملكي الكامل صفوف رجال البلاط والجنود، يوحي تقارب القطات بأن الاثنتين ستتلاقيان في أوج مجدهما. وفي «الخميلة» يتم الإيهام باللقاء ــ من خلال تقاطع المشاهد، بينما كل ممثلة تخلع ثيابها كفرصة لإظهار الحب بين «الملكتين». وأخيراً، تلتقي كل من النجمتين جاربو وديتريتش في «النهاية» في قبلة تخفت تدريجيا.

وفي نهاية الفيلم نرى وجهي جاربو وديتريتش في سلسلة من التركيبات. وفي لقطة قريبة من فيلم «فينوس الشقراء»، تذرف ديتريتش دمعة سرعان ما تذوب على صورة وجه جاربو. ولما كان وجه جاربو يملأ الشاشة، فإن ظهور وجه ديتريتش يمحوه تدريجيا، حتى يبدو وكأنه قد تحول إلى وجه جاربو مرة ثانية ــ وللمرة الأخيرة ــ في الوقت الذي تتلاشى فيه الصورة وتصبح سوداء.

«سياسة» الهوية وهواية الخروج على المألوف

تميل النظريات المعاصرة المتعلقة بسياسة الهوية إلى استكشاف التوتر بين أفكار ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة فيما يتعلق بالذاتية ــ والتي ترى الهوية بوصفها انقساما بين القوة التصورية والرغبات غير الواعية لكنه متشذر من زاوية الطبقة والجنس والعنصر والتوجه الجنسي بحيث يسوي بين الفروق المهمة بين الذوات ـ وبين الواقع التاريخي والخبرة الحياتية لمجموعات أو ذوات تهمشها هذه الشروط نفسها المتعلقة بالطبقة والجنس والعنصر والتوجه الجنسي، والتي تتشكل كل فئة في إطارها بوصفها «آخر». وهكذا فإن التوتر يكمن هنا بين الهوية غير المحددة والجمعية وهوية ثابتة (مؤقتا) حيث يجرد الفرد من تفرده من خلال علامة «الآخرية».

فالمجموعات المهمشة في محاولتها تنظير أو ممارسة «سياسة هوية» تجد أن عليها أن تسلم بالفروق داخل المجموعات وفيما بينها، والعمل في الوقت نفسه من أجل توفير وحدة مشروطة بين المجموعات المهمشة في كفاحها ضد ممارسي الاضطهاد التقليديين في المجتمع الأبوي.

و«لقاء ملكتين» يتوافق مع هذا السياق بتوفيره لتفسيرات تقترح تداخلا من زاوية كيفية تمكن النساء من مناقشة المتعة وتحقيق الذات في ظل الثقافة الأبوية وأجهزتها الأيديولوجية، مثل السينما الكلاسيكية، حتى وإن كانت تشير إلى استحالة الملاءمة مع واحدة من تلك ـ أو ربما مع أي من تلك ـ الهويات.

ويحقق «لقاء ملكتين» ذلك جزئيا لأنه نص هاو، فهو نص كتبه شخص معجب بجريتا جاربو ومارلين ديتريتش لمعجبي وعشاق هاتين النجمتين البارزتين في تاريخ السينما في الحركة النقدية النسوية. وفي حين يمكن القول إن جميع نصوص أفلام «سينما الكولاج» المتاحة تسهم فيما

يسميه «مايكل دي سيرتو» بسرقة النصـوص، بمعنى أنها تستمد المادة من نصوص أخرى ويعاد كتابة نصـوصها أو وضعها في استخدام جديـد (عن طريق ترابطات جـديدة)، فإن «لقاء ملكتين» يكشف عن سطو يميز نشاط الهواة، وهو يخلق إحساسا بأن المادة المسروقة ـ وعلى وجه التحديد، مشـاهد جـاربـو وديتريتش ـ هي وكما يطلق عليهـا لاري جـروسبيرج «حقائب استثمارية» أو «لوحـات اعلانات استثمارية»، تكفل أو تعلن عن المكـان الذي يجسد في إطاره المعجبـون هويتهم الذاتية. وبمعنى آخـر فإن الفيلم يحث المشاهد على الاعتراف الذاتي عن طـريق إنتاج التعاطف أي الإحساس بأن هؤلاء النجـوم، والسيناريوهات التي يقومـون بتنفيذها، هم أمر مهم بـالنسبة لنا تماما كما يهم صانع الفيلم.

وإحـدى الوسـائل لإثارة التعـاطف في فيلم «لقاء ملكتين» هي تنشيط استثمارنـا للأحـاديث المضافـة للنص عن جاربو وديتريتش بحيث نحصل على متعـة أكبر من النص إذا ما قرأنـا صور وأساليب أداء النجـوم ليس فقط من خلال الطـريقة التي يـؤدي بها النجوم الشخصيـة في سياق قصصي بعينه.

إننا نستمتع أكثـر بلقاءات التلفزيون المصنوعـة في قالب روائي بين جاربو وديتريـتش لو أننا قـرأناهـا في ضوء النميمـة السـائرة بين الناس لا فيما يتعلق بـالشكل السـائد في مجال المعرفـة السينمائية الاضافيـة عن النجوم فحسب، ولكن، وكما تقول باتريشيـا ميار سباكس، فيما يتعلق بالنشاط اللفظي الذي يجسـد خطابا بديلا لخطاب الحياة العامـة، ومنطويا على تحدي الفرضيات العامة، إذ يـوفر لغة الثقافة بديلـة. وفي مقالها «إني أحس بشعور غريب عندمـا أنظر إليك: نجوم هوليوود والمشاهـدة النسائية الحميمة في الثلاثينات»، تناقش أندريا وايس كمثال لهذا الأسلوب التفسيري مشهداً من فيلم «الجلـد الناعم» (وقد اقتبستـه باريجا) والذي لعبت بطـولته ديتريتش بالاشتراك مع جـاري كوبر. ففي هذا المشهـد من فيلمها الأمريكي الأول (حيث تـرتدي ديتريتش قبعة رسمية وفـراك) تقبل ديتريتش امرأة وتخطف منها زهرة ثم تقدمها لكـوبر. وقد رأى بعض النقـاد أن سلوك ديتريتش قـد حركـه دافع مثلي، وأن تلميح المشهد كـان بغرض إثـارة متفرجـة «مسترجلة» .

لكن «وايس» ترى أنه «لو أننـا استعدنا إلى الأذهان الإشاعة الرائجـة حول شهوانية ديتريتش فلربما نفهمها بطـريقة مختلفة حيث تخرج ديتريتش مؤقتـا من دورها كامرأة فتـاكة، لتمثل تلك الشهوانية الثنائيةالمزعومة على الشاشة.

غير أن باريجا لا تعتمـد فقط على معرفة من خارج النص لـديتريتش وجاربو من أجل تعـزيز امكانية متعـة خاصة أو إدراك الذات في «لقاء ملكتين»، بـل تعتمد أيضا على المشاهد الـذي يشاهد ويتأمل في اطار معرفي من داخل نصوص أفلام النجمتين الهوليـوودية وفيلم الفيديو الذي صنعته هي. وفي إعادة تركيبها لمشاهد هاتين النجمتين تقـاربت لقطات من أفلام مختلفة لكي تبدو جاربو

وديريتش وكأنهما تحملقان كل منهما في وجـه الأرض. وهذا لا يذكرنا فقط بأن العـديد من أفلام النجمتين صور ذلك السلوك (كما يلمـح به ذلك المشهد في «الجلد الناعـم» أو تلك اللقطة في «الملكة كريستينـا» وجاربـو في زي رجل تقبل وصيفتها الشابـة). كما يوحي أيضـا أن باريجا تخلق من خلال الاقتبـاس نصا مثليا (بـدلا من نص فرعي)، وتجيـز مماثلة صريحة بأكثـر مما تحيل تلك الرغبة إلى تجسيد وتملك الآخر إلى نوع من النشاط السري.

وعلى سبيل المثال، يستخدم الفيلم في الأجزاء المعنونة بــ «المكتبة» و«الخميلة» مشاهد من فيلم «أغنيـة الأغنيات»، وهـو أحد أفـلام ديتريتش التقليديـة (وهو الفيلم الـذي ظهرت فيـه ديتريتش لحساب بارامونت لكن تواجه انطباعات المشـاهدين بأنها كانت غامضة للغاية وواقعة تحت تأثير «فون ستير نبرج») من أجل دحض الفهم المباشر لديتريتش والشخصيات التي تصورها.



تنوعت أوجـه جاربو وديتريتش في الفيلـم بتنـوع الأدوار التي لعبتاها في أفلامهما.

ففـي الفيلـم الأصلي تلعب ديتريتش دور فتاة في ملجأ تصبح موديلا لنحات يرى فيهـا الجمال الأنثوي النموذجي. وبالنسبة لجزء «الخميلة»، تختـار باريجا لقطـات من هـذا الفيلم والذي ترتدي فيه ديتريتش لباسـا محافظا مـن القرن التـاسع عشر وقـد صففت شعـرها على هيئـة كعكـة وتـؤدي دورهـا بخـوف واضطـراب. وفي «أغنيـة الأغنيـات» تلعب ديتريتش دور المرأة الخجـول الخانعـة أمام رجل يقدس جمالها. وفي فيلم بـاريجا تظهر ديتريتش لتمثل شخصيـة تقوم بـدور الطرف الجنسي الخجول في زي أنثـوي للمسترجلة التي تلعب دورهـا جاربـو وهي ترتدي مـلابس رجل (وهو مشهد من «الملكة كريستينا» تظهر فيه متنكرة بزي رجل).

والواقـع أن جزء «المكتبة» يشير إلى أن التخيـلات الممارسة في لعب دور المسترجلـة والأنثى لا تقتصر فقط على مثل هذا التفسير المتوحد بالذكر لشخصية المرأة المسترجلة، والتي يتعين أن تنتحل فيها النساء شكل الرجال وحركاتهم لكي يلعبن دور «الذكر والأنثى». ومع أن لقطات ديتريتش في

هذا الجزء مماثلة في المحتوى للأجزاء المستخدمة في «الخميلة» فإن جاربو تعبر هنا عن رغبتها الصريحة لديتريتش الخجولة في الوقت الذي ترتدي فيه الملابس الأنثوية المفرطة لشخصية كاميل.

لقد ذهبت نظرية المثلية إلى أن نظرية الفيلم النسوي قد كررت الفكرة الثنائية للنظام الأبوي، الذكر/ الأنثى، بنزوعها لارتداء ثياب الجنس الآخر (ارتداء المرأة ثياب الرجال) بوصفه النشاط الوحيد الذي يمثل للمشاهدة موضوعا شهوانيا. وتشير لوكريشيا ناب إلى أن هناك «صوتا» مثليا يسمع خلال التفاعل بين المشاهد والنص الهوليوودي الكلاسيكي، يرفض التفسير النظري القائل إن المشاهدة لا تتخيل في «الفعل الايجابي إلا بملابس الرجال».

إن الرغبة تفسر (في تحليل «دون») من زاوية التغاير الجنسي، وبالتالي يحتويها تركيب ثنائي للذكر والأنثى. على أن «الخف والحذاء الموكاسان» ليسا تقييمين كافيين أو تمثيلا معقولا للرغبة.. فمثل هذا الوصف لعملية المشاهدة يبدو مشابها لتحليل فرويد للمثلية الأنثوية، فلو أن امرأة اشتهت امرأة أخرى فإنها تحتل موقع الرجل. والواقع أن مفهوم أو نزعة ارتداء المرأة لثياب الجنس الآخر لا يشكل تهديداً للنظام الأبوي، إذ أن ارتداء ثياب الرجل لا يزال يعني التميز الذكري، ومهما كانت الصعوبة في التصور، فإن المرأة حين تشتهي امرأة أخرى، فهي لا تكون رجلا.

إن اختيار باريجا لمشاهد جاربو وديتريتش، والتي تشير إلى تنوع وتعدد أدوارهما، استطاع في وقت واحد أن يتخيل تلك المرأة التي تصفها ناب وأن يؤكد رفض النظرية المثلية لكل الخيارات أو الممارسات الجنسية القائمة على صيغة «إما.. أو».

المجاز والخيال في الميلودراما

لا عجب أن «لقاء ملكتين» قد لاقى ترحيبا واسعا، وقد احتل بالفعل مكانة خاصة في هذا الاطار. ويبدو شريط الفيديو، يتراوح أسلوبه بين الفكاهة القائمة على المحاكاة الساخرة والاحترام الصادق، يبدو وكأنه يؤكد الطابع الخاص لكثير من اللحظات في أفلام هوليوود الكلاسيكية.

ومع ذلك فلست أعتقد بأن الهدف الرئيسي لـ «لقاء ملكتين» هو «كشف» جاربو وديتريتش حيث يمكن تحقيق ذلك بنوع آخر من الاقتباس. فقد كان باستطاعة باريجا استخدام صور ونصوص من مصادر إعلامية أكثر إقناعا.

وعلى حين ينطوي ذلك النوع من السطو على متعته ورؤيته وتأثيراته الكافية، فإنني أتصور أنه مما ينطوي على دلالة ألا تختار باريجا محتوى وأسلوبا أكثر تاريخية لهذا الاحتفال بجاربو وديتريتش. فمثل هذا المدخل الوثائقي كان بإمكانه أن يجعل الأمر سهلا للمشاهدين الأسوياء لينأوا بأنفسهم عن ذلك التصور الغريب لهاتين النجمتين وأدواتهما السينمائية. والذي أود قوله هو أن الفيلم أصبح مستحبا إلى جمهور متنوع، من خلال استخدامه لسيناريوهات مجازية

وفانتازية يمكن إدراكها من خلال الميلودراما. إن الميلودراما، بطبيعة الحال، هي ذلك النوع أو الشكل الذي يميزها أساتذة الأدب والسينما عن غيره من خلال توليده المفرط للتعاطف. وينشر الفيلم هذه البلاغة من خلال الموسيقى التصويرية التي تتبع أغلب موسيقات الفيلم الميلودرامي في محاكاتها وإشارتها إلى لحظات ذات معنى كبير، ومن خلال استخدام اللقطات القريبة لجاربو وديتريتش واللتين تعبران فيها عن عواطف مؤثرة (فرح ـ يأس ـ حزن ـ شهوة....الخ)، وكذلك من خلال ترتيب التعاقبات السردية التي تعجل ببناء ذروة الإغواء وتنتهي بمشاهد السقوط أو الانتصار. وسوف أركز على الطريقتين الأخيرتين فيما يتعلق بكيفية تسهيلهما للمشاهد الفانتازية للميلودراما، والتي تجد قبولا خاصا عند أولئك المشاهدين الذين يجدون صعوبة بالغة في توفيق «رغباتهم الذاتية مع قواعد واقع النظام الأبوي».

يعتبر عدد من النقاد الفيلم الهوليوودي «ماكينة متعة» بمفهوم إنتاجه للمشاهد الخيالية أو القصصية. فليندا ويليامز، على سبيل المثال، تستكشف المتع المفرطة لهذه الأنواع الهوليوودية مثل أفلام الرعب والميلودراما الأمومية (إضافة إلى أفلام «البورنو» غير الهوليوودية)، باستخدام تعريف الفانتازيا أو الخيال الذي قدمه المحللان النفسيان لا بلانش وبونتاليس: لأن الخيالات ليست قصصا أحادية البعد مشبعة للرغبة متميزة بالتمكن والتنظيم، بل هي تتميز بالأحرى بإطالة الرغبة وبالافتقار إلى موقف محدد فيما يتعلق بالأشياء والأحداث المتخيلة... فالخيال أو الفانتازيا ليس قصة تقوم بالبحث عن هدف الرغبة بقدر ما هو خلفية للرغبة، أو مكان يلتقي فيه الوعي واللاوعي، الذات والآخر، الجزء والكل.

إن «لقاء ملكتين» مبني في شكل فانتازيا، بالمعنى الذي يصفه كل من ويليامز ولابلانش وبونتاليس. فهو يتكون من عدد من السياقات المتتابعة تولف فيها المشاهد واللقطات لتوحي بموضوع معين، والذي يوحي بدوره باكسسوار أو بجو أو بنشاط معين من أجل تسهيل التجسيد الدرامي للرغبة: «البحيرة» و«الخميلة» و«المستشفى» و«القبعة» و«التليفون» و«الحقيبة» و«الوظيفة» و«اللقاء»، فكل سلسلة المشاهد تلك، ربما باستثناء «الخميلة» و«النهاية»، لها بداية ونهاية تعسفية بمعنى أنها لا تفرضها الأهداف أو الخاتمة الكلاسيكية. فهي تبدو موجودة ـ تماما كما تفعل جاربو وديتريتش ـ في ذاتها ولذاتها وتخدم اللقطات القريبة لجاربو وديتريتش كاكسسوارات أو كخلفيات لتجسيد الرغبة في «لقاء ملكتين»، وهي مفاتيح للوصول إلى نوع من السيناريو الفانتازي الذي تثيره الميلودراما، فانتازيا الأصول وفقدانها. وهذه الفانتازيا والتي تتميز بها غالبا الميلودراما الأمومية في قصصها عن تضحيات الأمهات بأولادهن أو من أجلهم، فهي إعادة تمثيل للاتحاد والفقدان المتخيل لجسد الأم ـ وهو منبع كل الأصول الإنسانية والمسهل، في المرحلة المرآوية اللهوية، للانفصام داخل الذاتية (الانفصام بين الذات والأخرى، بين الدال والمدلول عليه) وفانتازيا كماله. ويشير بعض النقاد إلى أن الصور الفوتوغرافية والمشاهد

السينمائية لوجه الأنثى تذكرنا بفكرة الأم هذه، المتناقضة والمتعددة الجوانب:

«أحيانا يبدو الأمر وكأن كل سحر السينما قد تكثف في صورة الوجه، ووجه الأنثى بشكل خاص.

والوجه هو ذلك الجزء من الجسد الذي لا تستطيع نظرة الإنسان الوصول إليه (يمكن الوصول إليه فقط كصورة حقيقية في المرآة) ، وبالتالي الإفراط في تمثيله كمثال للذاتية».

وترى ديانافاس أن المتعة التي يستمدها المشاهد من اللقطة القريبة لوجه الأنثى ربما يكون لها قوة تأثير خاصة بالنسبة للمشاهدة الأنثى. ومهما اختلف توجهها الجنسي، فإنها تعيد معايشة علاقة مثلية منعطفة للداخل مع الأم. تقول ديانا:

«فالذات الأنثى، التي يعد إحساسها بالذاتية متقلقلا دائما (بسبب توحدها مع الأم) يمكن أن تستمد متعة خاصة من المواجهة مع صورة الأم الخرافية البراقة المتجددة. فالبنية التخيلية للصورة تقدم مواجهة أمومية مثلية حيث تصور للمشاهد بشكل رمزي - علاقة «ما قبل أوديبية» فانتازية مع الوجه المتعلق بالأم».

وقد حل المنظرون السينمائيون أفلام وأداء كل من جاربو وديتريتش من الزاوية نفسها. فجيلين ستدلر ترى أن الشخصيات التي لعبتها ديتريتش وأداءها ومظهرها (الثياب، الماكياج، اللقطات القريبة لوجهها في أفلامها التي أخرجها فون ستيرنبرج) توحي بتجسيد تخيلات «ما قبل أوديبية» لطفل للأم القوية الفالوسية Phullus. كذلك يشير بيتر ماتيوس إلى أن ابتسامة جاربو الموناليزية الغامضة تكشف عن أمومتها الفالوسية، أي المرأة بلا نقص. فوجه جاربو المتفرس هو التعبير المبهم الذي يعيد للذكرى انحرافا سابقاً على التاريخ يسبق تشكيل قوانين السلوك الجنسي للذكر الإيجابي والأنثى السالبة. ويرى ماتيوس أن تركيز الشهوة في وجه جاربو في أفلام جاربو النسائية يدعو المتفرجة الأنثى إلى الاستمتاع بفضاء يوتوبي من الوئام الأنثوي».

ويؤكد «لقاء ملكتين» العلاقة بين اللقطة القريبة لوجه الأنثى وتلك الأمومة الفالوسية المفقودة. ويعرض الفيلم صورة للنجمتين من خلال تجزيئه للقصص وباقتباسه للقطات الفردية من مختلف الأفلام. إن اللقطات القريبة تقتطع من النص الروائي الأصلي معطية الفرصة للمشاهد للتركيز فقط على وجوه النجوم والتي جعلها بعض المصورين العظام في هوليوود، باستخدام التصوير الناعم الإضاءة، كأيقونات للجمال الأنثوي المثالي. فمن ناحية، يسهل الفيلم كثيراً تأمل المشاهد لمعاني هذه التقاليد السينمائية، وهو عنصر مهم في أي نقاش لموقعه ضمن إطار أفلام الطليعة. ومن ناحية أخرى، فهو يسهل كثيراً دخول المشاهد إلى عالم الخيال عن طريق وهم العلاقة المباشرة مع النجم، وهو تأثير أكدت «لورا ملفي» أن ديتريتش كانت قادرة على إحداثه حتى في نطاق قصة كلاسيكية.

وربما تمثل أهم استخدام لالتقاط اللقطات القريبة في «لقاء ملكتين» في الجزء الأخير أي «النهاية». فهذا الجزء هو الذي ينتهي بتبديل أوضاع وجهي النجمتين، وهو الذي يوحي أكثر من غيره باستغلال الفيلم للوقفات السردية ومواطن انحلال العقدة الرئيسية وبتخيله لعلاقة يوتوبية بين النساء. ومن الأهمية بمكان لفهم هذا الجزء الأخير من الفيلم، اختبار علاقته بالأجزاء الأخرى. فهو يتقاسم مع العديد منها مشاهد للنجمتين باعتبارهما امرأتين ساقطتين. ونحن نعرف أنهما امرأتين ساقطتين حتى لو لم نكن نعرف أن هاتين الممثلتين قد قامتا بتمثيل العديد من أدوار المرأة الساقطة في نموذجها الميلودرامي الثانوي. إذ أنهما تظهران علامات متعارفاً عليها لما يعادل في مفهوم النظام الأبوي المرأة العارفة بالجنس وبالتالي الساقطة. وبظهور كل من جاربو وديتريتش بمكياج مفرط وملابس رخيصة مزركشة ترتبط تقليديا بالعاهرات (كما تلحظ من المشاهد المأخوذة من فيلمي جاربو «آنا كريستي» وديتريتش «فينوس الشقراء») أو في ملابس الطبقة الراقية الأنيقة أو مجتمع المطاعم الفاخرة (كما نلحظ في مشاهد أفلام جاربو «كاميل» أو «سوزان لينوكس» أو أفلام ديتريتش مثل «الجلد الناعم») فإنهما تعتبران امرأتين آثمتين.

وفي قصص هوليوود السينمائية التي تتبع مسار هذا النوع من النساء، فإن بداية سقوطهن الأخلاقي الأول يستلزم سقوطا آخر، والذي يقتضي أحيانا عقاباً اقتصادياً وإذعانا لسلطة النظام الأبوي. وعلى الرغم من مراهنة «لقاء ملكتين» على فهمنا لكل من جاربو وديتريتش كنجمتين لهذا النوع من الميلودراما، ومن ثم فهما «شخصيتان» تخضعان لنظام أبوي تأديبي، فإن إعادة توليفه للصور والسياقات القصصية المأخوذة من الأفلام الأصلية تجنح إلى استبعاد كل تلك اللحظات التي تعرضت فيها الشخصيات التي لعبتها جاربو وديتريتش لعقاب الرجال. فهنا تخضعان لعملية حملقة وتفرس متبادلة مقتصرة على النساء، في الوقت الذي يستبعد الرجال تماما ـ باستثناء جزئين فقط ـ من الصورة، ويظل ذلك صحيحا حتى عندما يستخدم الفيلم مشهدا عقابيا. ويقتبس الجزء المسمى «الإيماءة» لقطات لوجه جاربو وهي تساق إلى فرقة الإعدام في فيلم «ماتاهاري»، ولكن حيث إننا نرى العقاب هنا وليس الجريمة، فإن مسيرة جاربو لتنفيذ حكم الإعدام (وهي مرتدية ملابس سوداء بسيطة رافضة كل ملابسها الإغرائية المثيرة جنسيا) تظهر لنا كمثال رائع لأداء النجم السينمائي، ونضيف ذلك إلى الاستراتيجية الشاملة للفيلم في تقديم سلسلة من الصور للمرأة.

فجاربو وديتريتش تظهران وهما تلعبان شخصيات نسائية مختلفة، مما يجعلنا ندرك أنهما تصوران أو أنهما تلعبان أدوار الأنوثة بتنوعاتها، بحيث تبدو جاربو وديتريتش، وحتى نحن أيضا، كل هؤلاء النساء أو ربما ولا واحدة منهن. فالهوية مطروحة كإشكالية حتى عندما يتم الاحتفال بجاربو وديتريتش، النجمتان العظيمتان اللتان تتحليان بكثير من الأناقة والإحساس، من قبل صانع فيلم هاو ومشاهدين هواة.

إن قسم «النهاية» يلخص بمعنى ما ـ وفي سياق مشهدي واحد ـ استراتيجية الهويات المتعددة وتحويل أية عقوبة أو نهاية غير سعيدة إلى انتصار للنجمتين الأنثتين. وهنا تجسد صور جاربو وديتريتش الإحساس بنساء ساقطات، ومسترجلات وعاشقاته مثليات، ونساء حزينات بل وربما مأساويات. لكن بدلا من الاحتفال الواثق بالهويات المتعددة، نجد المشاهد غارقا في الكآبة. فالموسيقى قاتمة، وفي المشاهد الأخيرة يظهر وجها النجمتين كتنويعات على دمعة عين. فهل هو تسجيل لفقدان هاتين النجمتين (مع أن ديتريتش لم تكن قد ماتت بعد عندما صنع شريط الفيلم)؟ أم أنه تسجيل للحزن على أنهما لا تستطيعان الظهور في «العيان» في حياتهما الشخصية؟

إنني أميل إلى افتراض أن ذلك نوع من النهاية السعيدة على نحو معاكس لشريط الفيديو، نهاية تشبه نهاية السيناريوهات الخيالية التي تستحضرها التراكيب الميلودرامية في العقدة والحل. فالمتعة في السيناريو الفانتازي تكمن في التعبير عن الأمنية، وعرض الرغبة، وليس في تحقيقها بالضرورة. وهذا هو السبب في أن التمثيليات العاطفية المثيرة ممتعة للغاية، فهي تضع الكثير من العقبات في وجه تحقيق الرغبة، في شكل لقاءات مفتقدة، أو حالات سوء فهم، أو أمراض....الخ.

وفي الميلودراما ذات النهايات غير السعيدة أو غير المحلولة، يصبح بالإمكان إطالة الفانتازيا. وفي «لقاء ملكتين»، تقترح مثل هذه الإطالة في العديد من أجزائه (بطريقة هازلة أو مزعجة في «اللقاء» والذي تلعب فيه جاربو وديتريتش دوري ملكتين لن تتقابلا أبدا في الإطار نفسه، وكذلك في «الخميلة» حيث تتجرد فيه العاشقتان من ملابسهما ولا نراهما في حالة عناق أبدا). إن هذه الأجزاء أكثر إقناعا لأنها تعمل على إثارتنا بشيء نعرف أنه مستحيل الحدوث (ولهذا السبب فهي أكثر نجاحا من جزء «الحوار» حيث يشترك الاثنان في المشهد من خلال المؤثرات البصرية).

والمشاهد الأخيرة لـ «النهاية» معقدة من هذه الزاوية. فالدمعة فوق الوجه هي ما نراه في نظرتنا الأخيرة التي نلقيها على جاربو وديتريتش. وفي ضوء مفهوم مواطن الحل الميلودرامية التي سبق وصفها، فإن النهاية غير السعيدة يمكن أن تعني استمرارية رغبتنا في أن نراهما معا. ومن ناحية أخرى فإن الطريقة التي يوضع بها الوجهان أو يركبان فوق بعضهما. يمكن أن تنقل الإحساس باتحادهما وربما بسمو مصيرهما. ومما ينطوي على دلالة في هذا الصدر أن امرأة منهما هي سبب ظهور الأخرى، مقارنة مع إعادة باريجا لتركيب صورهما من خلال الاقتباس النصي. وأتصور أن ذلك يعد عنصرا مكونا رئيسيا للرؤية اليوتوبية لشريط لفيديو بالقدر بنفسه الذي يعد به إطالة لرغبتنا في النظر للنجمتين، وأنه يفسح المجال لفضاء نسوي للفهم والتفسير.

إن «لقاء الملكتين» يجعلنا نفكر ليس فقط في كيفية تكوين المعنى والهوية، بل أيضا في كيفية تحقيق الكثير من المتعة والألم بعيدا عن عملية التهرب المطلقة تلك.



تأليف: كاثرين ف. كورنيل*

ترجمة: سهام عبدالسلام

حدثت تحولات جذرية في سينما أوروبا الشرقية في السنوات التي تلت سقوط النظام الشيوعي. فانفصلت السينما عن الدولة إلى حد بعيد، وحرمت من المصدر الذي كانت تستمد منه الدعم والإلهام. لقد ماتت زوجة الأب الشريرة (الدولة)، وكف الجميع عن إثارة الأقاويل القاسية أو الطيبة عنها. ولم تعد سينما شرق ووسط أوروبا بحاجة إلى الحيلة التي استخدمتها ببراعة لتحتل موقع الصدارة على خارطة السينما.

العنوان الأصلي للمقال:

هذا المقال والمقالان التاليان جزء من ملف عن سينما شرق أوروبا نشر في مجلة Cineasteالأمريكية في العدد Vol. xix. No. 4

مراجعة: هيئة التحرير

* كاتبة المقال: كاثرين ف. كورنيل منسقة المهرجان القادم لمدرسة السينما الجديدة تحت عنوان: «السينما في مرحلة انتقالية: أفلام حديثة من شرق ووسط أوروبا». والكاتبة من قدامى الحاصلات على زمالة معهد السياسة العالمية بنيويورك سيتي.

والسؤال الآن: هل سيحافظ مخرجو تلك المنطقة من العالم على منزلتهم الرفيعة؟ أيمكنهم الاستمرار في إنتاج أفلام مهمة مثل «رماد وماس» أو «الأحمر والأبيض» أو «إعادة التكوين» في ظل النظام الجديد الذي توجهه اقتصادات السوق؟

إن أهم إنجاز لسينما أوروبا الشرقية منذ 1989 - في ظل معاناتها من النكسة - هو وجودها في حد ذاته، فقد نقص جمهورها المحلي إلى العشر بعد أن اجتذبه إغراء الأفلام الأمريكية وبرامج التلفزيون. أما وزارات الثقافة، التي لعبت يوما دور راعي السينما الكريم الغيور، فقد تقلصت موازنتها الآن إلى ما يوازي كسرا عشريا من موازنتها السابقة. ورغم ذلك، أنتجت بولندا، عام 1992 مثلا، ما لا يقل عن اثنين وثلاثين فيلما روائيا، وأنتجت المجر نحو أربعة عشر فيلما، وتشيكوسلوفاكيا خمسة أفلام، ورومانيا خمسة أفلام.

وبدأ أثر مفعول السوق في الظهور أيضا بشكل واقعي بغض النظر عن التغيرات الجلية التي حدثت لاقتصادات صناعة السينما. وسنجد أن فيلم «صديق تحت المطر، الجزء الثاني - قصة من بروكلين» للمخرج ياروسلاف سوكوب Jaroslav Soukup الذي حقق نجاحا ساحقا يحفل بالأضواء الساطعة، والشقراوات ذوات السيقان الطويلة، والرجال الذين يصففون شعرهم على طراز ذيل الحصان، بالضبط كأي فيلم قادم من هوليوود. وقد يبدو أن نطق شخصيات الفيلم باللغة التشيكية (ماعدا عندما يتكلمون بالإنجليزية ليظهروا بمظهر العارفين بها) مصادفة، إلا أن الأمر ليس كذلك. إذ لو أراد التشيك مشاهدة فيلم «دليل الجريمة» بدلا من فيلم «نهاية هوارد»، فمن الأحسن أن تتم صناعة ذلك الفيلم في بلدهم، حتى يحافظ على الأقل على استمرار عمل الاستوديوهات.

وحتى لو بلغ الأمر حد صنع الكثير من الأفلام الرديئة، ألم يكن هذا هو الحال دائما؟ فعندما كانت بولندا تصنع مايزيد على خمسة وستين فيلما روائيا في السنة، كان أندريه فايدا، وكريستوف زانوسي، وأجنسكا هولاند هم الاستثناء لا القاعدة، اللهم إلا في الستينيات عندما كانت كل الأفلام الآتية من وسط وشرق أوروبا مذهلة حقا.

ويبدو أن السؤال ينبغي أن يكون عما إذا كانت الأحوال الحالية تسمح بإنتاج نسبة عاليةمن الأفلام الجيدة التي تحافظ في المقام الأول على ما يجذب الجمهور الغربي لسينما شرق أوروبا، أفلام تتجاوز مجرد الترفيه.

إن من حضروا دورات مهرجانات وسط أوروبا أخيرا عادوا وهم أقرب ما يكونون إلى اليأس. ويرجع هذا إلى المنطق الذي يحكم توقعاتهم والقائل بأنه إذا أمكن إنتاج شيء جيد تحت ضغط القهر الشيوعي فتخيل ما يمكن عمله في ظل الحرية. إلا أن هذا المنطق قد فشل في الاعتراف بالقدرات الإبداعية التي ترعرعت تحت حكم النظام السابق مثلما

تترعرع الزهور في الصوبة. حيث نشأ في ظل النظام الشيوعي استخدام جديد تماما للغة الصورة، فصارت نوعا من لغة الإشارة التي تلائم أناسا قطعت ألسنتهم.

ويشعر المرء بوجود نوع من الحنين للأيام الخوالي في كل الشكاوى التي تتردد عن أوروبا الشرقية في ثوبها الجديد، حنين لأيام المنشقين والإضراب عن الطعام، أيام كان المرء لا يهتم بالضرر الذي قد يصيبه من التدخين لأن السياسة ستقتله في كل الأحوال. وكانت حتى أشد مقطوعات النثر تواضعا تبدو مدهشة لأن ما يوجدمنها لا يزيد على اثنتي عشرة نسخة وربما كانت الحياة في تلك الأيام لاذعة، لكنها لاتخلو من لذعة الآن، ومازالت رؤى وسط أوروبا نفسها وحساسيتها اللتان اجتذبتا انتباه الغرب تجدان متنفسا للتعبير، على الأقل بين صناع السينما.

والحق أن صناع السينما كانوا في طليعة من شقوا لأنفسهم طريقا في أرض الفكر الشمولي التي لم تتضح معالمها بعد، وكانوا بالتأكيد محط الأنظار وهم يفعلون ذلك. فبينما انشغل الناشرون ومخرجو المسرح بالأعمال التي تعرضت طويلا للقمع، أو بالمؤلفين الذين فرض الحظر على أعمالهم، مضى مخرجو السينما بخطى ثابتة على تلك الأرض الجديدة. ففي بحر شهور قليلة عقب أحداث شتاء 1989 بدأ ظهور أفلام روائية وتسجيلية عكست الأحداث الجديدة، بل كان لها أيضا يد مباشرة فيها.

وربما كان الفيلم التسجيلي «ميدان الجامعة» هو أهم حدث أدى بمخرجي السينما إلى الدخول في الصراع الفعلي. في الشهور التي تلت إعدام شاوشيسكو، عندما كان الشيوعيون السابقون يوطدون سلطتهم في رومانيا، قاد الطلبة والمثقفون مظاهرات مضادة للشيوعية استمرت 53 يوما، وانتهت بالهجوم العنيف لعمال مناجم الفحم. وأنكرت الحكومة الرومانية تماما تورطها في الجريمة، وتركت الأحداث دون تحقيق، لكن المخرج ستيري جوليا Stere Gulea والمصور فيفي دراجان فاسيلي Vivi Dragan Va-sile أثبتا بما جمعاه من شرائط سينمائية مصورة للأحداث الأصلية، ومواد صوتية مسجلة لجلسات الاستجواب وماتخللها من حوارات تبادلها رجال الشرطة بأجهزة اللاسلكي التي يحملونها أن عمال المناجم قد تم استدعاؤهم بالفعل إلى بوخارست بمعرفة الحكومة، وأن جهاز الأمن هو الذي قام بتوليف ثورتهم.

أما الأفلام التي لا تتناول أمور السياسة فلا تقل قوة عن الأفلام السياسية، إذ تمعن في الغوص في الأعماق الشخصية، وهو ترف لم يتح لمخرجي السينما في أيام الخلاف، فنجد المخرج دوتشو بودياكوف Docho Bodjakov يستكشف في فيلم «البئر» عمليات تعذيب الضحايا وانتهاكهم، والمخرج رادا نيكوارا Rada Nicoara يغوص في الأعماق النفسية للمثقفين الرومانيين في فيلم «القطب الجنوبي»، والمخرج روبرت جلينسكي

Robert Glinsky يتأمل الاستبداد وصمود الضحايا الناجين من قبضته تأملا عميقا في فيلم «كل هذا يهم حقا». لقد حافظ مخرجو أوروبا الشرقية على الاستقامة التي اشتهروا بها رغم تعرضهم حديثا لقوى السوق.

ومن السمات المهمة التي تميز مناخ فترة مابعد 1989 ظهورصدع بين الأجيال، إذ تجلى بون شاسع يفصل الجيل القديم عن الجديد. ففي ظل المناخ المتردي اقتصادياوسياسيا للثمانينيات لم يستفد من سخاء الدولة في رعاية فن السينما إلا قلة من شباب المخرجين، وكانت الدولة قد تميزت بهذا السخاء في الستينيات، وإلى حد أقل في السبعينيات. لذا اقتصرت أغلب أعمال المخرجين الشبان على الأفلام القصيرة أو التسجيلية ذات الموازنة المحدودة، وأخرجها أصحابها دون اعتماد على الدولة، وفي كثير من الأحيان تناولوا الدولة في أفلامهم تلك بالنقد المباشر. وتجسد ذلك بوضوح في تشيكوسلوفاكيا، حينما لعب طلبة أكاديمية السينما دورا مركزيا في الثورة المخملية.

والمسألة هي أن مخرجي أوروبا الشرقية الأحدث عمرا قد شبوا على الطوق في مهنتهم في ظل ظروف جد شبيهة بظروف مخرجي السينما المستقلة في الغرب. إذ استدانوا من أقاربهم وأصدقائهم، وعمل كل منهم في وظيفتين كي يوفروا أموالا ينتجون بها أفلامهم. ولم تؤثر الحالة الاقتصادية للفترة الانتقالية في عمل هؤلاء المخرجين، ولم تبطىء من إنتاجهم. ولا عجب في ذلك، فهم ليسوا بمدللين، بل صقلت الحياة من مهارتهم في الصمود أمام الصعاب.

أما الجيل القديم الذي ينسب إليه شرف الحفاظ على ثقافاته القومية في مواجهة الجهود التـ شيوعيون لتذويب تلك الثقافات، والذي راقب مخرجوه النجاح الجماهـ ي لافلامهم، وفي الوقت نفسه وضعوا سينماهم القومية على الخريطة فقد اتجه الـ حد اتجاهين. فتحول بعض مخرجي الجيل القديم إلى اللغة الشائعة عالميا، لغة الإنتاج الدولي المشترك (أفلام: «أوروبا، أوروبا» لأجنيسكا هولاند Agnieszka Holland، و«الحياة المزدوجة لفيرونيك» لكريستوف كيسلوفسكي Krzystof Kieslowski، و«الالتقاء بفينوس» لاستيفان زابو Istvan Szabo). أما البعض الآخر فقد لزم عقر داره وحاول أن يتعلم لغة الحرية الجديدة غيرالمألوفة. وقد قالت الناقدة السينمائية ماريا مالاتينسكا Maria Malatynska: «ظلت الثقافة والفن البولنديان فن مقاومة لمدة 200 عام، وفي فترة الانتقال الحالية يجد الفن صعوبة في تغيير كلمة لا إلى كلمة نعم، فبعد أن جرت العادة على أن تعالج الأعمال الثقافية المهمةموضوع الاحتجاج، يجب أن تتحول الآن إلى فن الموافقة».

وتحمل تجربة السينما في الفترة الأخيرة ملمحا يميز كل محاولات تعلم لغة جديدة، إذ

تتسم تلك المحاولات غالبا بالتصلب. ويظهر هذا الملمح في أفلام: «خاتم من شعر الحصان» لأندريه فايدا Andrzey Wajda، و«السعادة في خير حال» لفيرا تشتيلوفا Vera Chytilova، و«الأمر الحادي عشر» لميرشيا دانيليوك Mircea Daneliuc، إذ أتت جميعها مخيبة للآمال. أما فيلم «أوبرا الشحاذين» ليري مينزل Jiri Menzel الذي كتبه فاتسلاف هافل فلربما أثار فضيحة لو أنه عرض قبل عامين من عرضه الأول، لكنه تميز في 1991 بثقل الوزن والوعي بالذات.

ويبدو كما لو كان من الضروري لكل مخرج كبير أن يخرج فيلما واحدا رديئا يكون بمثابة زفرة حرة تخرج بعد حبس الأنفاس، أو تليين للمفاصل بعد سنوات من القعود، لكن أندريه فايدا عاد إلى العمل في فيلم «خاتم من شعر الحصان» وأنفق في تصويره ستة أيام أخرى. ولاقى الفيلم التالي لميرشيا دانيليوك «فراش الزوجية» نجاحا نقديا، وعرض في مهرجاني برلين وسان فرانسيسكو، وهكذا يستحيل القول بأن الجيل القديم من المخرجين لم يعد له مكان في الصورة الجديدة. فالأمر هو أنهم قد يحتاجون إلى وقت أطول للتكيف مع الوضع الجديد. لكنهم جميعا يتهددهم خطر فقد أسلوبهم الفريد في صياغة الصوت والصورة، والتحول إلى حراس لقاعدة هوليوودية خارج الحدود، يتحدث فيها الممثلون والممثلات بلكنات غريبة. لكن إذا كان إنتاج ثلاث السنوات الأولى بعد الشيوعية قد أشار إلى شيء فإنه أشار إلى ما قد تتمخض عنه الحرية من ازدهار حقيقي وقوة للسينما المحلية في شرق أوروبا.

أما المخرجون الرومانيون فقد كانوا من أكبر المفاجآت التي ظهرت في السينما الجديدة لشرق أوروبا، إذ حققوا وجودهم على الساحة الدولية مع مرور السنين دون ضجة وبخطوات ثابتة. فقد فاز ليفيو كيولي Liviu Ciulei بجائزة أفضل مخرج في مهرجان كان 1965 عن فيلمه «غابة المشنوقين»، كما رشح فيلم «إعادة التكوين» للمخرج لوسيان بنتيلي Lucian Pintilie رسميا لمهرجان كان 1969، وفاز فيلمه «الجناح رقم 6» بجائزة خاصة 1973. وفي الثمانينيات عرضت أفلام ميرشيا دانيليوك في مهرجانات فينيسيا، وبرلين، ونيويورك. لكن ذلك النجاح العالمي أعقبه صمت قسري بسبب الظروف السياسية لرومانيا، فتوقف ليفيو كيولي عن الإخراج بعد ذلك الفيلم، وهاجر بنتيلي إلى باريس، ومنع ميرشيا دانيليوك من العمل لمدة ثلاث سنوات بعد نجاح فيلم «جليساندو» في فينيسيا 1984، وهو فيلم عن الدكتاتورية.

إلا أن الوضع في السنوات التي أعقبت نهاية نظام شاوشيسكو مخالف لما ورد في التقرير الذي نشرته جريدة الأيكونوميست في 17 أكتوبر 1993 وجاء فيه أن «الإنتاج السينمائي في رومانيا قد توقف تماما بعد ثورة 1989» فقد تم إخراج عدد من الأفلام المهمة التي تشق طريقها لتصل إلى الجمهور العالمي. وبذل المخرجون الأربعة الذين

يحتلون قمة الإخراج السينمائي في رومانيا جهدا كبيرا في العمل، وهم: لوسيان بنتيلي، وميرشيا دانيليوك، وستيري جوليا، ودان بيتا. أما بنتيلي الذي استقر في باريس بعد فيلم «إعادة التكوين» فقد عاد إلى رومانيا ليصور فيلمه الروائي «شجرة السنديان»، وهو فيلم اجتماعي نقدي لاذع عن رومانيا تحت حكم شاوشيسكو. وعرض هذا الفيلم في مهرجان كان 1991، وحقق نجاحا نقديا وجماهيريا في رومانيا وفي الخارج، وعرض تجاريا في فرنسا وفي الولايات المتحدة الأمريكية.

ويشغل ستيري جوليا حاليا منصب رئيس أكاديمية المسرح والسينما ببوخارست، وقد أنتج الفيلم الروائي «صائد الثعلب» الذي يحكي قصة امرأتين تظلان صديقتين إلى أن تتزوج إحداهما من أحد أعضاء جهاز الأمن. وأنتج كذلك الفيلم التسجيلي الطويل «ميدان الجامعة» (80 دقيقة) الذي سبقت الإشارة إليه.

أما ميرشيا دانيليوك فهو أغزر مخرجي رومانيا إنتاجا. فقد عرض له ما لا يقل عن ثلاثة أفلام منذ 1989، ورغم أن فيلم «الأمر الحادي عشر» كتب في عام 1984، فإنه لم ينتج إلا بعد الثورة، ويرجع بنا دانيليوك في هذا الفيلم إلى الشهور الأخيرة من الحرب العالمية الثانية، حيث يوضع مئات من الأفراد يشبهون شخصيات مثل هتلر، وإيخمان، وبورمان، وجوبلز، وإيفا براون في سجن حصين تحت الأرض، ويجري استجوابهم. ويلعب دانيليوك نفسه في ذلك الفيلم دور الجنرال المسؤول عن هذا السجن، ويؤدي ذلك الدور بشكل مقنع. وسرعان ما تدمر قنبلة ذلك السجن الحصين، ولا يتمكن من الهرب إلا ستة عشر فردا من المحتجزين، وكلهم من الأبرياء الذين لا يريدون أكثر من البقاء على قيد الحياة حتى نهاية الحرب كي يعودوا إلى حياتهم العادية دون خوف من الخلط بينهم وبين شبهائهم. لكنهم يتحولون في معزلهم إلى هؤلاء الشبهاء، فيخرج منهم هتلر وجوبلز آخران. يعلق دانيليوك على ذلك بعبارة قاسية: إن شاوشيسكو لم يكن في الحقيقة خروجا عن المألوف، بل كان جزءا منهم جميعا.

وبعد عام من الثورة، حينما كان فيلم «الأمر الحادي عشر» مازال في مرحلة الإنتاج، قال دانيليوك في ديسمبر 1990: «إنه يشبه قصتنا إلى حد ما، إلا أن قصتنا الآن أسوأ، إذ لا أمل الآن».

وحتى بعد وفاة شاوشيسكو، ظل الشيوعيون في السلطة. لكن الفيلم يتناول أيضا المسؤولية الشخصية عن الدكتاتورية، ومن الشجاعة أن تثار قضية كتلك في أوروبا ما بعد الشيوعية، لذلك يستحق دانيليوك عظيم التقدير. لكن الفيلم طويل وملتو وذو نزعة تعليمية تقربه من طابع الخشونة.

وقد وطد دانيليوك قدميه كواحد من أفضل مخرجي المنطقة بفيلمه التالي «فراش

الزوجية»، الذي عرض للمرة الأولى في يناير 1993. ويقدم الفيلم رومانيا 1992 كمكان أبعد ما يكون عن البساطة. ويستخدم صورة ذات مغزى دال على فترة ما بعد الشيوعية، صورة الهليكوبتر التي هرب بها شاوشيسكو من مبنى اللجنة المركزية (وهي صورة مألوفة لدى الرومانيين، تضارع صورة آخر هليكوبتر غادرت سايجون بالنسبة للأمريكيين). وتصبح تلك الهليكوبتر نصبا تذكاريا تحيطه نساء عجائز ينتحبن على أيام الهناء التي ولت، ثم تعاود الظهور في شكل لعبة أطفال من النوع المعروف باسم المراوح الهوائية. وتظهر بالفيلم أيضا طائرة ورقية ظهرت للمرة الأولى في المحاكمة المرتجلة التي عقدت لأنصار شاشيسكو قبل إعدامهم رميا بالرصاص. أما صور عمال مناجم الفحم وهم يبدلون ملابسهم ليرتدوا بزة أفراد جهاز الأمن فتستدعي إلى الأذهان القمع الوحشي للمتظاهرين في فيلم «ميدان الجامعة» لجوليا. إن فيلم «فراش الزوجية» نظرة من الداخل لشرور مجتمع ما بعد الشمولية، وهو قصة تحذيرية تحكى بحصافة وبصيرة عظيمتين.

أما إيوان كارمازان Ioan Carmazan فهو روماني بلغاري، سمح له بصنع أفلامه لكن لم يسمح له بعرضها. ويكاد يكون مجهولا حتى في رومانيا، إذ وضعت أفلامه على رف الأرشيف خارج بوخارست، وعندما ظهر فيلم «رجال الغابة» 1984، كان لابد من الحصول على موافقة أعضاء المجلس التربوي على عرضه، لكنهم رفضوه بحجة أنه فيلم مجنون يخلو من القيمة الاجتماعية. والفيلم عمل شاعري صوفي عن حفنة من الحطابين يعيشون وحدهم في الغابة زمنا طويلا، ويشيرون إلى الأشجار التي يقطعونها باسم الأخوة. وظن أعضاء المجلس التربوي أن فيلم «رجال الغابة» جزء من حركة متعالية على الواقع (ترانسند تنالية) كانت موجودة وقتئذ في رومانيا ويحاول جهاز الأمن قمعها.

إن أفلام كارمازان ليست سهلة الفهم على الفور، فهي لا تتوجه للذات العاقلة للإنسان، بل تخترقها. وتحفل أفلام كارمازان بالتضرعات الهادئة التي تستغرق وقتا طويلا، وحوارها قليل، ولا نرى فيها كثيرا من الحركة، بل لقطات بعيدة بطيئة، وأصوات شجية تنشد عن الأشجار. ولا تفرط أفلام كارمازان في تناول الأمور السياسية، لكنها تدعو بعمق إلى التغيير السياسي.

ويمكننا أن نفهم السبب في قلق النظام الحاكم من أفلام كارمازان، وهو أن كارمازان يتجاهل الحكام.

وظهر حديثا مخرجان شابان رومانيان وبدآ بداية قوية، هما رادو نيكوارا مخرج فيلم «القطب الجنوبي»، وبوجدان دومتريسكيو Bogdan Dumitrescu مخرج فيلم «عمق الداخل». هاجر دومتريسكيو في طفولته إلى ألمانيا مع أسرته، وهو يعيش الآن في روما ويعمل فيها بالتدريس، لكنه عاد إلى رومانيا ليصور فيلمه الروائي الأول «عمق

الداخل» الذي كتب لـه السيناريو بنفسه أيضا. والفيلم شديـد التركيز لا تجري فيه من الأحداث إلا القليل، وهو رقصة بطيئة لشخصين تجمعهما المصـادفة، ويتقدمان في نسج علاقـة حميمة بينهما. وهـو فيلم ليس عن السياسـة، لكنه يـدور كثيرا حول رومـانيا. وتجري أحداث الفيلم في فنار في مـوقع قفر على ساحل البحر الأسود، ترقـد على شاطئه سفينة مهجورة، كأنها استعارة دالة على البلد نفسه «لأنها لم ترد الأضواء المحذرة، أو لا تريد أن تراها». وعندما تضل المرأة (التي لا نعرف لها اسما أبدا) في داخل السفينة المطلي بالرذاذ والذي أكله الصدأ فإن هذا الداخل ينذر بظهور البلوكات السكنية الحكومية التي نراها على الشاشة فيما بعد، وبـالنهاية المدهشة للفيلم. صور دورو ميتران Doru Mi-tran الفيلم بعذوبـة، كما ساهم بطلاه أوانـا بيلليا Oana Pellea وجيورج فيـزو Ghe-orghe Visu في إنجاحه.

أمـا فيلم «القطب الجنوبي» للمخـرج رادو نيكوارا فهـو فيلم طويل وملتـو، لكن بطء أحداثه، وما في حبكته من انعطافات ملتويـة ليست مصادفة على ما يبدو. إذ تقدم لنا على مهل الأعمال اللا أخلاقيـة الشائنة البليدة لبطل الفيلم وهو كـاتب واعد لم يعتنق الحياة الحزبية بما فيها من نقد قاس، ولم يلفظها تماما. ويتصرف البطل على نحو غير مسؤول كزوج وأب، وهو عاشق خائن على نحـو مؤسف، يتهالك دون حياء على عشيقة، ويغض طرفـه باختيـاره عن الامتيازات التي تتمتع بها تلك العشيقـة نتيجة لعلاقتهـا مع رئيس الحزب.

ويحاول نيكوارا في هذا الفيلم أن يصل إلى معنى أن يكون الإنسـان مثقفا في رومانيا. وهو لا يحكي قصـة بقدر ما يخلق حـالة. إنه يـرسم صورة نفسية، وقـد نجح تماما في رسمها، ويصاب المرء أحيـانا بالإحباط ممـا في القصة من انعطافات جيئـة وذهابا، لكن ربما كان هذا تعبيرا عن رومانيا في نهايـات الثمانينيات وبواكير التسعينات حين لم تكن الأمور بسيطة وغير واضحة.

ويجدر بـالحزب الشيوعي البلغـاري أن يفخر بعـدد الأفلام التي أنتجتهـا صناعـة السينما في ظل حكمه. وبالنظر إلى ضيق مساحة البلد، وبالتالي سهولة التمكن من مراقبة مخرجيها تتضح أهمية تمكن هؤلاء المخرجين من صنع بعض أفلام رائدة.

أما فيلم «البئـر» لدوتشو بوديـاكوف (1990) فهو أقوى أفـلام فترة ما بعد 1989 على الإطلاق في تناوله للمـوضوع الذي فرض عليه الحظر لفترة طـويلة، موضوع الحكم الشيـوعي. ورحم الفيلم المشـاهدين فلم يلجأ لمشـاهد معارك الأنصـار، ولم يسرف في اللقطات الإجبارية التي تصور الناس وهم يـرقصون متشابكي الأيدي في ميدان القرية، بل صور رقصة وجيزة من هذا النوع.

ويثير بودياكوف توتر المشاهد بلا رحمة، فقبل أن ينتهي التوتر الذي خلقه أحد المشاهد يتبعه بودياكوف بمشهد آخر مثير للتوتر. ففي الفيلم، يختفي زوج إحدى النساء، ويبحث عنه أحد الأصدقاء فيكتشف أن مرؤوسيه الشيوعيين المتعصبين الذين استولوا حديثا على السلطة قد أعدموه وأحرقوا جثته. ويولد طفل في حقل تندلع فيه النيران. ويدفع الرجل المسؤول عن الوفيات الثمن من حياة زوجته، ثم يستقر في منصب طاغية القرية، الرجل الوحشي.

ويبدو الفيلم للوهلة الأولى فيلما نموذجيا من أفلام جنوب أوروبا الخيالية المعبرة عن كراهية النساء، فهناك امرأة يغتصبها رجل يرتدي حذاء أسود ذا عنق مرتفع (بوت). وتعبر تلك المرأة عن احتجاجها بالعبوس البسيط، الذي يبدو كما لو كان تعبيرا عن اللذة. لكن يتم السماح لها في النهاية بالاحتجاج فعلا تعبيرا عن هزيمتها الذاتية، ويقترب المرء من تجربة الضعف والعجز بينما يداخله شعور بعدم الارتياح. فالمرأة، حلم المرء بمعلمة المدرسة لا تصير مجرد ضحية لاعتداء سلطة الرجال على النساء، بل تصير بالقدر نفسه ضحية اعتداء الشيوعية على جميع الناس.

لكن بودياكوف لا يلجأ إلى التعارضات الثنائية البسيطة مثل الأشرار والطيبين، والبيض والسود، فهو يغرينا بالتعاطف مع العمدة القاسي رغم أسلوبه الأخرق المؤذي الذي يحطم كل شيء عندما لا يقصد إلا الملاطفة والعناق.

ويجعلنا المخرج نشعر أيضا بالازدراء نحو المعلمة الضحية بقدر ما نزدري العمدة. أما من يستدران تعاطفنا بالفعل فهما ابنة المعلمة وابن العمدةاللذان نتابعهما وهما يشبان عن الطوق، وينفس بودياكوف عن الكراهية والغضب اللذين يشعر بهما الجيل الجديد في أوروبا الشرقية نحو الجيل القديم، نحو الشيوعيين ونحو ضحاياهم أيضا، هؤلاء الضحايا الذين عانوا من الاعتداءات دون مقاومة، فانتقلت لتصيب الجيل الذي تلاهم.

ويتميز الفيلم بالثراء البصري، وإن كانت إضاءته فيها أحيانا مبالغة مجانية في التعبير، مثل المشهد الذي تغمر فيه الأضواء الذهبية يدي المعلمة وهي تغسل يدي تلميذها تحت مياه الصنبور. لكن الإضاءة وظفت توظيفا جيدا في معظم الأحيان، بل وأضحت شعرا بصريا في بعض المشاهد. ولعب شريط الصوت أيضا دورا في وضع الفيلم عن جدارة بين أبرز أفلام التسعينيات، فهو يحتل موقعا وسطا بين فيلمي إينيا Enya و Le Mystere des Voix Bulgares.

أما صناعة السينما الألبانية التي حققت وجودا فعليا فقد توقفت في ثلاث السنوات الماضية، حيث جذبت السياسة حفنة من المخرجين الألبان: كويتيم كاشكو Kujtim

Cashku الذي صار نائب رئيس هلسنكي ووتش، وديميترا أناجنوستي Dhimiter Anagnosti وزير الثقافة الجديد. لكن هناك فيلما من الأفلام التي أنتجت في الفترة الأخيرة يستحق الذكر هو فيلم «أغنية كوربين» لكويتيم كاشكو، وهو فيلم ملحمي طموح تجري أحداثه في ألبانيا في القرن الثامن عشر. وينم الفيلم عن أصله الأوروبي الشرقي بألوانه الباهتة، لكن لو أخذنا في اعتبارنا الصعوبات التي تلقاها صناعة السينما لوجدنا الفيلم مؤثرا حقا.

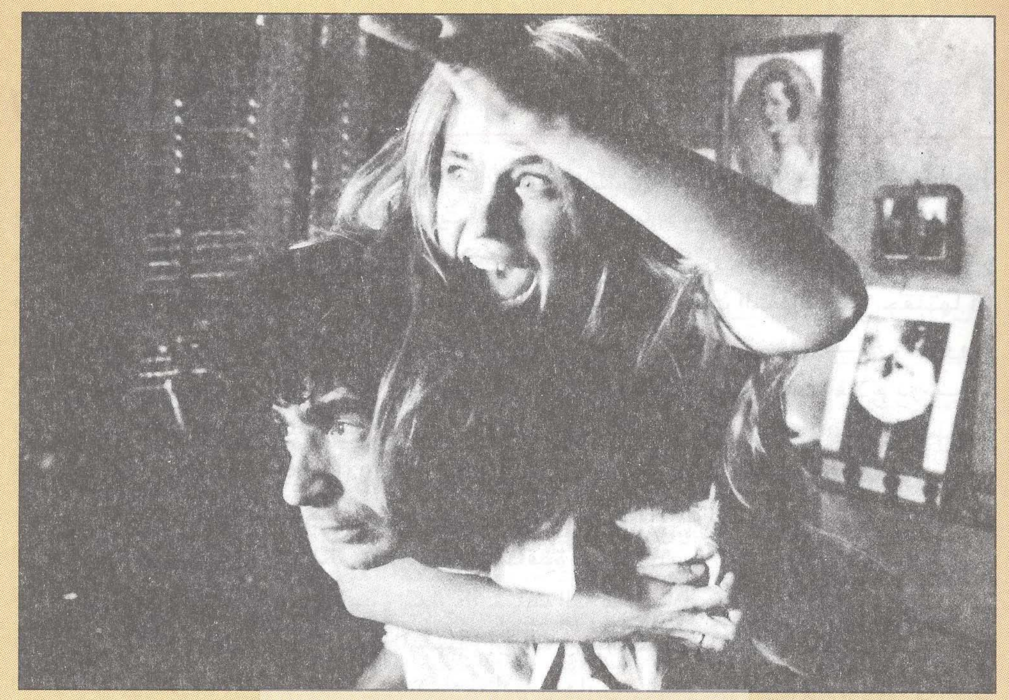
ويبدو فيلم «أغنية كوربين» عن باشا من القرن الثاني عشر عندما كانت ألبانيا لا تزال تابعة للإمبراطورية العثمانية. ويعيش هذا الرجل المهم العجوز في مبنى حوائطه من المرمر الأحمر، حيث تعلق نياشينه على ستار أحمر. ويتلقى هذا الرجل معلومات عن انقلاب وشيك الحدوث، فيقتل ثلاثة عشر شابا ويريد الباشا أن ينشر أفكاره في كل العالم مثلما يريد الشيوعيون ذلك.

ويقول المخرج كويتيم كاشكو إن الحوار المكتوب لشخصية الباشا يماثل أقوال الدكتاتور أنور خوجة Enver Hoxha الذي حكم ألبانيا لفترة طويلة، ويحرم الباشا رساما أوروبيا رغب في مشاهدة البلاد من الدخول ويعلن: «لامكان هنا للأوروبيين».

وأهم ما يميز فيلم «أغنية كوربين» هو تبشيرة بالأحداث التي وقعت عقب عرضه الأول. وكان قد بدأ إنتاج الفيلم عام 1987، وعرض للمرة الأولى 1989، قبل أكثر من عام من إسقاط النظام الشيوعي في ألبانيا نهائيا. ومع ذلك، يقوم بطل الفيلم بدور جندي شاب نجا من أهوال الحرب بشق الأنفس. ويرقص هذا الجندي نشوانا بنصره بينما يموت الباشا العجوز عنينا منهوك القوى.

ولا شك أن التقاليد السينمائية لشرق ووسط أوروبا كانت غنية، وأضافت الكثير إلى سينمانا، لكن الحقيقة أن قائمة الأفلام العظيمة والمخرجين الكبار في العقود الماضية قائمة محدودة جدا إلى حد يسهل معه على المرء أن يتلوها من الذاكرة. وربمايكون من الأدق إذن أن نعتقد بأن تلك العظمة قد تحققت رغم التوتر السياسي وليس نتيجة له. وربما يصدق رأي البلغاري ستيفان كوسبارتوف Stefan Kospartov إذ قال: «إن تاريخ سينمانا لا يقرأ في الأفلام التي تم صنعها، بل يقرأ في معظم الأحيان في الأفلام التي لم يقدر لها أن تصنع».

وإذا دل ثراء وقوة الأفلام التي ظهرت في السنوات القليلة التي تلت الإطاحة بالنظام الشيوعي على شيء فإنما يدل على أن شرق ووسط أوروبا نبع سخي لم يقدر له أن يجود بعطائه دون عوائق إلا الآن.



مشهد من فيلم يوران ماركوفتش «تيتو وأنا» 1992

لا أريد أن أقتل أحدا

الصورة السينمائية في جمهوريات يوغوسلافيا السابقة

بقلم: أندرو هورتون*

ترجمة: سهام عبدالسلام

كيف يكتب الإنسان عن سينما بلد لم يعد له وجود، ومازال يعيش في ظل ورطة عميقة ومأساوية في حرب أهلية دموية قذرة لا يعلم أحد متى ستنتهي؟

ولا توجد إجابات سهلة عن هذا السؤال. لكن قد يفيدنا أن نلقي نظرةعلى دور الفيلم السينمائي في ماضيه وحاضره وما قد يكون له من مستقبل في الجمهوريات التي تكونت منها يوغوسلافيا في يوم من الأيام.

العنوان الأصلي للمقال:

The Moving Image in the Post-Yugoslav Republics.

* كاتب المقال أندرو هورتون هو أستاذ السينما والأدب بجامعة لويولا كما أنه كاتب سيناريو محترف. وسوف تنشر سابرينا راميت نسخة من تلك المقالة كفصل في كتاب قادم لها عنوانه: «ما بعد يوغوسلافيا».

مراجعة: هيئة التحرير

وفي هذا السياق أبدأ بملحوظة تحدد إطار الموضوع. كانت السينما اليوغوسلافية فيما بين 1965 ـ 1989 من أنشط سينمات العالم وأخصبها خيالا وأكثرها احتراما، تبدى هذا فيما حصلت عليه السينما اليوغوسلافية من جوائز في كثير من المهرجانات الدولية، وما لاقته من اهتمام نقدي عالمي، كما ظهر من ضخامة إيرادات الشباك التي حققتها في الداخل مما يوحي بأن الأفلام اليوغوسلافية قد نجحت في التفوق على إنتاج هوليوود مرارا وتكرارا. وهذه الظاهرة جد نادرة في السينما العالمية. فتركت أفلام دوسان ماكافييف Dusan Makavejev، وفاتروسلاف ميميشا Vatroslav Mimica، وألكسندر بتروفيتش Alexander Petrovic وزيفوين بافلوفيتش Zevoin Pavlovic وزيلمير زيلنيك Zellmir Zilnik وكرستو بابيتش Krsto Papich أثرا قويا في ذاكرة مشاهدي السينما في جميع أنحاء العالم. وقد لاحظت الناقدة السينمائية البلغارية مايا فويوفيتش المفارقة القائمة في موضوع انهيار كيان السينما اليوغوسلافية، حيث كتبت فويوفيتش في طبعة 1993 من الدليل الدولي للسينما أن الحرب نشبت في الوقت الذي تمكنت فيه السينما اليوغوسلافية أخيرا من إنشاء أكاديميتها، ومن إنتاج الفيلم رقم ألف، والفوز بجائزتي فيلكس (الأوسكار الأوروبي) للمرة الأولى.

عين الفيديو: قال صبي بوسني قروي يناهز الثامنة عشرة يرتدي بزة عسكرية بوسنية وهو يمسح دمعة: «لا أريد أن أقتل أحدا، أنا لا أكره أحدا، ولا أرغب في الالتحاق بأي جيش. أحب أن أبقى هنا في وطني مع أمي وأعيش في سلام».

ظهرت تلك اللقطة في شريط إخباري مصور في مارس 1992، وهي تبدو لعين الرائي الآن لقطة فيها تنبؤ بالمستقبل وحنين إلى الماضي في آن واحد. فمن يعرف أين هذا الشاب القروي اليوم؟ لكن تلفزيون سراييفو التقط كلماته ليذيعها في فقرة تلفزيونية يبلغ طولها 60 دقيقة تبث في طول أوروبا وعرضها، بشرقها وغربها.

لقد تعرض تلفزيون سراييفو بعدئذ لقصف بالقنابل محاه من الوجود، ومعظم المواد المصورة المتحركة القادمة من يوغوسلافيا السابقة موجودة على قناة CNN، لكن الفكرة واضحة: ظلت الصور الإخبارية والمصورة بكاميرات الفيديو الصور الأساسية منذ بدء الحرب، وستدوم كذلك بعد أن تضع الحرب أوزارها(1).

إني أود أن ألقي نظرة على صناعة السينما في فترة حافة الحرب، وأن أفكر قليلا في المستقبل بعد الحرب، لكن لابد أولا من إبداء بعض الملحوظات عن الأفلام المصورة

(1) يستحق الأمر أن نستكشف أثر CNN وما شابهها من التغطيات الإخبارية للمواقف المعقدة مثل الحرب البوسنية الحالية في ضوء اللقطات التي صورها مصورا الأطراف المختلفة الداخلة في النزاع، ولا ننسى أنه حتى التلفزيونان الكرواتي والصربي يعرضان لقطات إخبارية مأخوذة من CNN وغيرها من الشبكات. هكذا تلعب وسائل الإعلام الدولية دورا مركبا، فالبوسنيون الذين مازال لديهم تيار كهربي، والكرواتيون والصرب أيضا يتأثرون بطريقة أوبأخرى بطريقة تقديم الأجانب لـ «واقعهم» على شاشة التلفزيون.

بكاميرات الفيديو الشخصية في تلك الجمهوريات. فمن الحقائق المهمة أن الآلاف من مواطني يوغوسلافيا السابقة الذين زاروا ألمانيا وغيرها من البلدان الأوروبية للعمل فيها قد عادوا إلى أوطانهم حديثا جالبين معهم منتجات من البلاد التي زاروها. ولم تقتصر تلك المنتجات على السيارات المستعملة من ماركات أودي ومرسيدس، بل جلبوا أيضا كاميرات وأجهزة فيديو، ورغم أن القضايا القومية التي يتبناها كل طرف من الأطراف المتصارعة الآن تجعل من المستحيل لأي مخرج كرواتي أو صربي أو بوسني أن يخرج فيلما تسجيليا صريحا أو من وجهة نظره الشخصية عن الحرب وآثارها، فإنه من المتوقع أن يؤدي انتهاء الحرب إلى خروج الآلاف من أشرطة الفيديو المصورة بالكاميرات الشخصية لمشاهد قد تكون مأساوية لكنها كاشفةلمدى البشاعة.وينبغي جمع هذه الأشرطة، لا لمجردحفظها في الأرشيفات، بل لتوظيفها فعليا في كشف جزء من الحقيقة. وهو ماظل أفضل مخرجي السينما التسجيلية يحاولون القيام به دائما.والواقع أن يوم ملوك الحرب في البوسنة آت لا ريب فيه، ولا يجب التقليل هُنا من شأن المادة المصورة المتحركة فيما يتعلق بقدرتها على التأثير في تحريك عجلة العدالة فور أن تضع الحرب أوزارها وتبدأ محاكمة مجرمي الحرب.

وتشترك كل بلدان شرق أوروبا (بما فيها الجمهوريات التي ضمتها يوغوسلافيا السابقة) في الكثير من المشكلات والإمكانات الكامنة فيما يتعلق بالسينما ووسائل الإعلام. وقد أدى ارتفاع أسعار شرائط الفيديو في السوق السوداء إلى انخفاض مبيعات تذاكر دور العرض، وزاحم طوفان الأفلام الأمريكية والأجنبية الرخيصة الإنتاج المحلي واحتل مكانه في دور العرض، بالإضافة إلى توقف صناعة السينما واختفائها في معظم الجمهوريات السابقة بسبب الحرب، كما أن العديد من أفضل المخرجين يعيشون في الخارج، لاسيما في الولايات المتحدة الأمريكية.

لكن لندع كاميرات الأخبار التلفزيونية وكاميرات الفيديو المنزلية جانبا الآن لنشاهد توليفة من الصور السينمائية التي تتحدث ببلاغة أكبر من التقارير الإخبارية والكاميرات التلفزيونية عن الحقائق والأوهام، وعن الآمال المرجوة والأحلام التي تبددت.

البحث عن ليبا

تغني ليبا برينا Lepa Brena قائلة: «أنا يوغوسلافية»، وهي أغنية موجعة لقلوب الملايين من اليوغوسلاف غنتها ليبا برينا في الجزء الثاني من فيلم «فليحب بعضنا بعضا» (1990). وهذه الأغنية واحدة من أكثر من عشر أغان تشدو بها المطربة في هذا الفيلم الكوميدي الاستعراضي المتقن الذي تكلف أموالا طائلة، والذي تمثل فيه ليبا برينا شخصيتها الفعلية. من هي ليبا؟ تخيلوا مزيجا من مادونا، ومارلين مونرو، ودوللي بارتون، مع لمسة من دوريس داي لتأخذوا فكرة بسيطة عن تعدد مستويات جاذبية تلك

القنبلة الفنية البوسنية المسلمة التي تحتل أفلامها موقعا بين الأفلام اليوغوسلافية التي تحقق أعلى المبيعات في كل العصور.

تقول ليبا بصريح العبارة: «أنا يوغوسلافية»، وفيلمها بالمثل ينتقل بين صور من جميع أنحاء يوغوسلافيا، خاصة حين يتنقل بين صورة ليبا وهي ترتدي لباس البحر وتبدو كحورية تتخذ وضع إغراء في أغنية «هل تسطع عليك أشعة الشمس الصافية؟»، وصورتها وهي تمثل دور قروية قحة تحصد القمح في الحقل وقد أحاط بها مئات من القرويين السعداء وهي تغني «هل شعري سنابل قمح؟».

تحقق ليبا وأفلامها الكثير، لكن يبدو أنها هي ومدير ومنتج أعمالها المحترف الماهر قد استثمرا شيئا جيدا. المفارقة هي أنه بينما تتلاشى يوغوسلافيا كحقيقة، تنهض ليبا مثلماتنهض العنقاء من وسط الرماد كإلهة أحلام أرضية مستحيلة المنال، ويبدو الأسلوب الذي تظهر به ليبا تأكيدا لدورها هذا، ورغم أنها تظهر دائما في كل أفلامها محاطة برجال يتمتعون بالوسامة فإنها لا تختار أبدا رفيقا واحدا من بينهم، فلكل الرجال أن يحلموا بها!

إن ظاهرة ليبا ظاهرة حقيقية تؤكد الحاجة إلى الأمل في الأوقات العصيبة، فضلا عما تمثله من تسلية خالصة.

التركيز على الغجر: يسعى المخرجون اليوغوسلاف المعاصرون إلى جذب أنظار العالم، لكنهم يقدمون رؤية بالغة القتامة لحقائق عالم ما بعد الشيوعية. أما أكثر المخرجين البوسنيين شهرة في الخارج فهو أمير كوستاريتشا Emir Kusturica الذي فاز فيلمه «زمن الغجر» بجائزة أحسن إخراج في مهرجان كان 1989. وكان كوستاريتشا قد تلقى تعليمه في أكاديمية السينما FAMU الشهيرة في براغ. واستوعب كوستاريتشا المؤثرات نفسها التي أثرت في زملائه الذين يكبرونه بعقد من الزمن، والذي يشكل معهم مجموعة براغ. وقد أتتهم تلك المؤثرات من الأفلام الإنسانية الجيدة التي تتميز بها تقاليد الموجة التشيكية الجديدة (وبالتالي مجموعة براغ في يوغوسلافيا)، ومن المؤثرات الغربية التي تشمل كل ما يتراوح بين جون فورد والروك آندرول.

إن فيلم «زمن الغجر» علامة على تطور جديد غير معتاد لكوستاريتشا وربما لمستقبل صناعة السينما في يوغوسلافيا السابقة. ولم يأت فيلم «زمن الغجر» ثمرة إنتاج مشترك بحت، أي بتمويل مشترك بين شركة يوغوسلافية ومنتج أجنبي، بل إن شركة كولومبيا بيكتشرز هي التي أنتجته بتشجيع من دافيد بتنام الذي كان يشغل منصب رئيس الشركة وقتئذ.

والفيلم ملحمة رائعة عن الحياة التي يعيشها الغجر اليوم في يوغوسلافيا السابقة وإيطاليا. وقد كتب جوران ميهيتش Goran Mihic، أشهر كتاب السيناريو في

يوغوسلافيا، سيناريو هذا الفيلم، ويملك فيلم «زمن الغجر» القوة الدرامية المتينة لفيلم جون فورد «عناقيد الغضب» (دراسة عن كرامة شعب يعيش بأكمله في فقر)، وبه تلميح للتحولات السحريةلواقع طاحن شبيه بالواقع الذي نجده في روايات أمريكا اللاتينية من طراز «مائة عام من العزلة» لجابرييل جارثيا ماركيز.

وفضلا عن ذلك، يقدم الفيلم تكريما للسينما اليوغوسلافية من موقع المحب لها العارف بها (وقد أحصيت به تلميحات مباشرة لما يربو على سبعة عشر فيلما يوغوسلافيا مهما من الأفلام التي أنتجت في الثلاثين عاما الماضية).

ويقدم الفيلم تحية خاصة لأفضل فيلم يوغوسلافي على الإطلاق، فيلم «قابلت غجرا سعداء» لألكسندر بتروفيتش(1976)، الذي اختار التركيز ــ كفيلم كوستاريتشا ـ على تلك الطبقة ذات الأصول الاجتماعية والعرقية الخاصة، التي تحتل قاع ـ ما كان ـ الثقافة اليوغوسلافية، والتي اختارت أن تبقى منفصلة عن الثقافات المتنوعة لتلك الجمهوريات.

لكن أمير كوستاريتشا الذي ينتمي هو نفسه إلى أصول غجرية عاد للتدريس في جامعة كولومبيا بنيويورك، وللإعداد لفيلم «الجريمة والعقاب في نيويورك». بينما ينتظر أحدث أفلامه «الحلم الأمريكي» عرضه الأول، وهو إنتاج فرنسي يلعب بطولته جوني ديب وجيري لويس(2).

الواقعية الجديدة في الأفلام البوسنية: من المؤكد أن أهم خبر أذيع عن السينما اليوغوسلافية قبل نشوب الحرب هو ظهور موجة جديدة من المخرجين، تضم كوستاريتشا أو مخرجين تأثروا به غالبا. لكن بينما اختار كوستاريتشا لأفلامه أسلوبا به مزيد من الغنائية «لمسة تشيكية»، أصر الآخرون على أسلوب الواقعية الخشنة الذي كان أول من استكشفه ز. بافلوفيتش Z. Pavlovic وآخرون في الستينيات. وأثار فيلم «كودوز» (1989)، وهو الفيلم الأول لأدمير كينوفيتش Ademir Kenovic، الإعجاب. وفاز بأكثر من عشرين جائزة يوغوسلافية عن أحسن مخرج، وأحسن ممثلة، وأحسن ممثل، وأحسن سيناريو، ثم تبعته مجموعة من الأفلام التي تأثرت بأسلوبه، وحازت إقبالا جماهيريا. وحقق فيلم «كودوز» أكبر نجاح شهده فيلم يوغوسلافي منذ فيلم «من الذي يغني هناك؟» للمخرج سلوبودان سيبان Slobodan Sijan، كما نال المديح في بعض المهرجانات الدولية.

---

(2) كوستاريتشا محظوظ لتمكنه من العمل بالخارج، إذ يعمل في الولايات المتحدة الأمريكية لكن بدعم فرنسي. لكن كثيرا من المخرجين اليوغوسلاف شعروا بخيبة أمل لأن كوستاريتشا لم يدل بحديث ذي معنى ضد العدوان الصربي على وطنه الأم البوسنة، بل اختار أن يقدم نفسه كيوغوسلافي دون أن يدين نظام بلغراد وما يمارسه من تطهير عرقي في البوسنة.

إن «كودوز» فيلم مؤثر بسبب بساطته الآسرة، وقصة الفيلم مأخوذةعن قصة نشرتها إحدى الصحف عن سجين بوسني حاول أن يعيش حياة عادية بعد الإفراج عنه، لكن تلك الحياة العادية تطحنه، فينتهي به الأمر إلى قتل الإنسانة التي يحبها، ولا ينقذه في النهاية إلا حبه لابنته ذات خمس السنوات. وبينما تنشغل هوليوود بتقديم أفلام خيالية للهرب من الواقع الخشن المليء بجرائم التمدين، وتصاعد مشكلة المخدرات، والانتشار الوبائي للأيدز، كأفلام «الرجل الوطواط»، و«قاهر والأشباح» و«امرأة جميلة»، وحتى الكوميديات الواقعية التي تنتزع إعجاب المشاهدين مثل «وحدي في المنزل»، يمثل أدمير كينوفيتش جيلا من المخرجين اليوغوسلاف السابقين الأحدث سنا الذين يأملون في العودة إلى الأصول، وإلى أسلوب أكثر مباشرة في الإخراج.

جنس، وأكاذيب، وثورة: لم يكن من يسمون بمجموعة براغ الذين جذبوا أنظار العالم وحققوا مركزا قويا بإيرادات الشباك في الداخل في السبعينيات عاطلين عن العمل عندما أطبقت الحرب فكيها على يوغوسلافيا سنة 1990، وهناك ثلاثة أفلام تكمل عرضنا الموجز هي: «تيتو وأنا» (1992) للمخرج جوران ماركوفيتش، و«شاريوجا» (1991) لرايكو جرليتش Rajko Grlic، و«فرجينا» (1991) لسارديان كارانوفيتش Sardjan Karanovic.

وتلتفت الأفلام الثلاثة إلى الماضي لتبحث عن «متى بدأت الثورة في ارتكاب الأخطاء» على حد تعبير رايكو جرليتش، ولم يكتف جوران ماركوفيتش بالإسهام في تحديد ملامح مجموعة براغ من خلال أفلامه مثل: «التربية الخاصة» (1977)، وفاريولا فيرا (1982) وغيرهما، بل ألف أيضا بنفسه كتابا عن سنوات براغ حقق أعلى المبيعات(3). أما فيلمه الأخير «تيتو وأنا» فقد عرض للمرة الأولى في ربيع 1992 قبل أن تبدأ الحرب البوسنية جديا.

ويتناول الفيلم أسطورة تيتو ومدى ابتعادها عن الواقع بنظرة يشوبها شيء من المرارة، وتدور أحداث الفيلم في يوغوسلافيا سنة 1950، حيث يفوز تلميذ بجائزة مدرسية عن أفضل مقال عن تيتو. وقد كتب التلميذ: «أنا أحب أبي وأمي، لكني أحب محبوبنا تيتو أكثر منهما». وتقوده الجائزة التي حصل عليها إلى سلسلة من المغامرات والارتحال تحمله بعيدا عن مشهد أسطورة تيتو والاشتراكية اليوغوسلافية، وينتهي الأمر بالفتى إلى التخلص التام من وهم تيتو والشيوعية معا.

ويلتفت رايكو جرليتش في فيلمه «شاريوجا» إلى فترة أكثر بعدا من فترات تاريخ

---

(3) يصعب اعتبار كتاب «مجموعة براغ لا وجود لها» الذي ألفه ماركوفيتش سنة 1989 دراسة أكاديمية، بل هو كتاب أمسك بالأزمنة التي تميزت بالروح الحرة والحب الصافي، والتي سبقت غزو دول حلف وارسو لبراغ، وهي روح تناقلتها العديد من أفلام المجموعة.

يوغوسلافيا، إلى العشرينيات والثلاثينيات. يعالج المخرج مع الكاتب إيفان كوزان الذي شاركه في كتابة السيناريو القصة الحقيقية للشاب الكرواتي يوفو ستانيسافليفتش شاريوجا jovo Stanisavljevic Charuga الذي عاد من الثورة الروسية ليصبح شيئا شبيها بنسخة بلقانية من «كاسيدي القاسي» في الإمبراطورية النمساوية المجرية العجوز المتداعية.

وكما يحدث في الفيلم الرائع «اللحن يطارد ذاكرتي» (1981) للمخج جرليتش يستكشف «شاريوجا» الجنس والأكاذيب والثورة وهي تتداخل في بعضها البعض، وتعزز بعضها البعض، ويفسد بعضها البعض في آن واحد. يقول جرليتش: «ربما كانت الثورة أعظم المثيرات الشهوانية في العالم»، وهو يؤكد هذه الفكرة مرارا وتكرارا بمفارقات سوداء، لاسيما في مشهد يظهر فيه اللص البلشفي شاريوجا (يقوم بدوره إيفو جريجوريفيتش) مرتديا زيا لينينيا وحذاء برقبة (بوت) وهو يمارس الجنس مع امرأة أرستقراطية مهووسة (تقوم بدورها إينا بيجوفيتش) حتى يوصلها إلى ذروة الشبق، وهي امرأة ذابت شوقا إلى لينين منذ رأته عن بعد في فيينا.

وهناك الكثير مما يستحق الإعجاب في قدرة جرليتش على التعامل مع الثورة منذ بدايتها في يوغوسلافيا باستخدام أفلام مثل «كاسيدي القاسي» أو «فتى رقصة الشمس». وهناك جملة في بداية الفيلم تبدو لمن يسمعها الآن مأساوية ومضحكة في آن واحد: «من الآن فصاعدا لن يكون لدينا أغنياء وفقراء، الآن سنصبح كلنا فقراء».

وقد عرض الفيلم للمرة الأولى في بدايات الحرب الكرواتية ـ الصربية 1991، وحقق إقبالا جماهيريا في بلغراد وزغرب، لكن الحرب أدت إلى إيقاف عرضه في جمهورية الصرب، بينما عومل في كرواتيا بحساسية شديدة مع بداية تساقط القذائف بسبب رسالته التي تقول إن الثورة انحرفت عن الطريق الصحيح.

وقد ركز سرديان كارانوفيتش على الحرب بين الجنسين واختلاطها بالسياسة في البلقان بحساسية شديدة ومزيج من الرثاء وخفة الظل في أفلام مثل «إكليل بتريا» (1980)، وفي فيلم أحدث إنتاجا هو «فيلم بلا عنوان» (1988)، وهو «خرافة تسجيلية» تحكي قصة بلقانية معاصرة من طراز روميو وجولييت حيث يقع شاب صربي في حب فتاة ألبانية في كوسوفو، فيقطع أقاربها عضو تذكيره، ثم تكتشف خطيبته أنها حامل منه، وفي نهاية الفيلم يغادر الحبيبان يوغوسلافيا وقد سئما تماما من السياسة والاضطرابات السياسية، آملين في بدء حياة جديدة بالخارج.

أما آخر أفلامه «فيرجينا» (1991)، الذي أسعدني أن أعمل في نسخة السيناريو الأولية له، فيركز على اضطرابات أكثر مأساوية بين الجنسين، تتجاوز في حدتها حتى فيلمه السابق. ويعالج الفيلم عادة قديمة وجدت في بدايات القرن في بعض القرى

اليوغوسلافية، تقضي بأن الأسرة التي «ابتليت» بإنجاب بنات كثيرات يمكنها أن تنشىء إحداهن أو بعضهن كصبيان لا كبنات. وكتب الناقد دنيس هار في الملحوظة النقدية الإيجابية التالية في مقال بمجلة فارايتي: «تناول الفيلم بالتفصيل المفيد الأساليب العتيقة لتلك العادة التي يرجع عمرها إلى عدة قرون، والتي لم يخفف الزمن من خشونتها، كما تناول ما فيها من استبداد وكراهية للمرأة وقد غلفهما ستار كثيف من الماسوشية الخرافية المتمسحة بالدين». وقامت بدور «ستيفان» البنت/الصبي الصغيرة مارتا كيلر، وهي فتاة قروية لم يسبق لها التمثيل من قبل، لكنها فازت بجائزة فيلكس سنة 1991. وفاز الفيلم بجوائز أخرى تشمل جائزة أحسن فيلم في مهرجان فالنسيا سنة 1992.

وقد تم تصوير الفيلم في منطقة جبلية في البوسنة والهرسك، وانتهى تصويره بالكاد مع بدء الحرب، ورغم ذلك أثبت عند عرضه قدرة الفيلم الجاد على جذب الجمهور بقوة آسرة، حتى أن إيراداته فاقت إيرادات أفلام ج. ف. ك، والمدمر 2 ، ليصير أضخم فيلم يوغوسلافي في موسم 1991 ـ 1992.

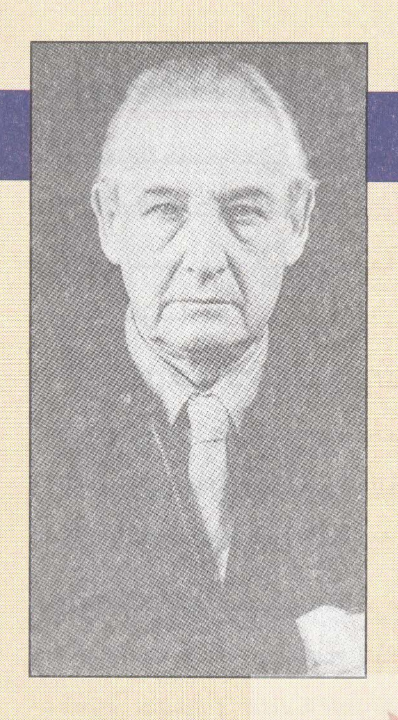
ما مستقبل السينما اليوغوسلافية؟

قال أحد المخرجين: «حتى لو توقف القصف غدا فلن تنتهي الكراهية ولن تندمل الجروح قبل قرن أو أكثر». إن هذا الواقع سيصبغ كل شيء بصبغته.

لقطة ختامية:

فيلم «الحدود» (1990) الذي يعالج فترة ما بعد الحرب 1945 ـ 1948 على الحدود اليوغوسلافية ـ المجرية هو الفيلم الأول للمخرج زوران ناصريفتش Zoran Nasirevic، وقد كتب له السيناريو المخرج المحنك ز. بافلوفيتش بالاشتراك مع فرينك ديك Ferenc Deak. وقد كتب السيناريو أصلا كمشروع فيلم ليخرجه بافلوفيتش. فيلم الحدود يصور، مثل فيلم مولد أمة، أسرتين، واحدة صربية والأخرى مجرية، أصابهما الدمار بسبب إقامة الحدود بين الأمتين. والفيلم من عدة نواح تقليد لأعمال سابقة صنعت بطريقة أفضل كثيرا، لاسيما لأفلام بافلوفيتش نفسه. لكن الرسالة التي ينقلها الفيلم تناسب الوقت الحالي تماما: فقرب نهاية الفيلم، ورغم الحب والتعاون أحيانا بين الأسرتين، يلتقي ربا الأسرتين بعد أن قتل معظم أفراد أسرتيهما بطريقة أو بأخرى، ويتبادلان حديثا عن إمكان تزويج الابنة المجرية للابن الصربي، هل يخاف المجري من أن يؤدي الزواج إلى تخفيف العنصر المجري في دمائهم؟ يغضب الأب ويقول: «إنهما آدميان أولا وأخيرا، اللعنة. الحل الوحيد لنا جميعا هو أن نكف عن محاولة الحفاظ على نقائنا العرقي، وأن نمزق الحدود القائمة داخلنا» حقا، إنها كلمات نبيلة.

لكن كم هو صعب الآن أن يأخذ الناس هذه الرسالة على محمل الجد، أو أن ينصتوا إليها.



حوار مع

أندريه فايدا

الرجل الذي وضع بولندا على خارطة السينما بعد الحرب

أجرت الحوار: بات دوويل*

ترجمة: سهام عبدالسلام

أندريه فايدا هو الرجل الذي وضع بولندا على خارطة السينما بعد الحرب بفيلمه «رماد وماس» *1958*، والذي أسهم فيلماه «رجل الرخام» *(1977)* و«رجل الحديد» *(1981)* في تأريخ مسيرة حركة المقاومة الديمقراطية ضد الحزب الشيوعي وتسريع إيقاعها. غير أنه ينفق معظم وقته الآن في العمل على خشبة المسرح وليس خلف الكاميرا.

ويقوم فايدا بالتدريس في أكاديمية الفنون بوارسو، حيث يتعلم منه المخرجون الشبان، ويخرج مسرحيات وتمثيليات تلفزيونية، بل إنه أخرج إحدى الأوبرات أيضا. ورغم أن فايدا كثيرا ما يهدد بإنهاء مسيرته السينمائية إلا أنها لم تبدأ فعليا بعد، ويبدو أنه لم يكن راضيا عن الأفلام التي صنعها.

وقد ألمح أحد زملاء فايدا إلى أنه سيستعيد اهتمامه بالسينما فور أن يتاح له إخراج إحدى الروائع، فالواقع أن آخر أفلامه قد قوبل بردود أفعال متباينة في الداخل والخارج على حد سواء. يقول فايدا إن الفيلم الذي أعده عام *1987*، عن المسرحية التي أخرجها بنفسه للمسرح عن نص «المجنون» لدستويفسكي، قد

العنوان الأصلي للمقال:

المقال مأخوذ من ملف **Cineast** نفسه بعنوان **The Man Who Put Poland on the Postwar Map of Cinema. An Interview with Andrzej Wajda.**

مراجعة: هيئة التحرير

* بات دوويل مراسلة لمجلة Cineast وكثيرا ما تسهم بالعمل في NPR



خيب أمل الجميع، حتى فايدا نفسـه، أما أحدث فيلم عرض لفايـدا فهو فيلم «كورتشراك» (1990) الذي يحكي قصة إحدى الشخصيات المرموقة في التاريخ البولندي، وهو طبيب يهودي شهير ظلت جدران ملجأ الأيتام الذي يديره تحمي الأطفال حتى نهاية جيتو وارسو تقريبا.

وانشغل فايدا ـ كمعظم البولنديين ـ في السنوات الأخيرة بإعادة بناء بلده، فكان ضمن أول مجموعة من المرشحين تنتخب انتخابا حرا لمجلس الشيوخ البولندي، وخدم في فترة الاضطراب السياسي التي تم أثناءها رسم خطط تفكيك الهيكل الحكومي المسؤول عن إخراج وتوزيع وعرض الأفلام.

أما فيلم فايدا الجديد، «خاتم من شعر الحصان»، فلم يكن قد اكتمل بعد عندما عرضت أعماله السابقة في برنامج النظرة الاسترجاعية الذي نظم على مدى شهر بعد إعداد استغرق جهدا، في صالة العرض القومية للفنون في واشنطن في خريف 1992. ومنذئذ انتقل هذا البرنامج إلى نيويورك حيث عرض هناك، وطاف بعدد آخر من المدن خلال 1993.

وتدور أحداث «خاتم من شعر الحصان» في نهاية الحرب العالمية الثانية، عندما اضطر حلفاء الأمس في المقاومة البولندية إلى محاربة بعضهم بعضا.

وقد التقت بات دوويل بفايدا في واشنطن، وقام بالترجمة بينهما ماسيه كاربينسكي، كاتب سيناريو فيلم «خاتم من شعر الحصان».

دوويل: عندما بدأ الإصلاح الاقتصادي في بولندا 1990، كانت أوضاع مخرجي السينما البولنديين غير منظمة. وكان اتحاد المخرجين السينمائيين يخطط لافتتاح مطعم ليجلب دخلا، ولم يكن المخرجون يدرون هل سيتمكنون من صنع أفلام في بحر سنة أو سنتين أم لا، فما الوضع الآن؟

فايدا: بدأ إصلاح السينما البولندية بالكاد منذ سنتين، ونحن نرى نتائجه الآن، لا يعني هذا أننا أصلحنا كل شيء، بل يعني أننا نعرف أخيرا كنه العالم الذي نعيش فيه. أصلحنا أولا الأساس المالي لإنتاج أفلامنا، وضمنا أن موازنة الدولة بها أموال مخصصة للإنتاج السينمائي، كل مشروع فيلم يقبل في بولندا* يمكن أن تموله الدولة بنسبة نحو 70٪، وأحيانا 50٪، ونتوقع أن يجري في هذا العام إنتاج مابين 35 ـ 40 فيلما روائيا في بولندا، بينها نحو عشرة أفلام أولى لمخرجين شبان جدد، كما أننا نعمل على تنظيم شبكة من دور العرض التي تديرها الدولة تخصص لعرض الأفلام البولندية والأوروبية.

وقد جاء ستيفن سبيلبرج إلى بولندا ليخرج فيلمه قائمة شندلر، وأعتقد أن هذا حدث مهم سيفتح الطريق لمخرجين عالميين آخرين كي يصنعوا أفلامهم في بولندا. علينا أن نتذكر طبعا أن صناعة السينما

* هناك لجنة من الخبراء المستقلين تفحص المشروعات وتقرر قبول الصالح منها (الحاشية لبات دوويل).

المحلية في بولندا لا يمكنها أن تحقق أرباحا، إذ إن عدد المتفرجين في بولندا أقل من أن يتيح لها ذلك، كما أن سعر التذكرة منخفض جدا لا يتجاوز 1,3 دولار، ويستحيل رفعه عن هذا لأن ذلك يعني توقف الجمهور عن ارتياد دور العرض السينمائي. وفي ظل هذا الوضع نبذل أقصى ما في وسعنا في مجال الإنتاج المشترك مع شركاء من بلدان كألمانيا وفرنساوأحيانا روسيا كي نتمكن من صنع أفلامنا، وقد نجحنا في مسعانا، إذ إن نحو نصف الأفلام التي صنعت في بولندا هذا العام من الإنتاج المشترك.

* هل تحب أن تقدم الحكومة ضمانا للسينما البولندية بأن تحجز دور عرض تخصص للأفلام البولندية؟

ـــ لا نريد العودة إلى الأساطير القديمة حين كان الفيلم البولندي يحصل على امتيازات لاتمنح لبقية الأفلام. أعتقد أن الوسيلة الأمثل هي أن نصنع أفلاما أكثر جودة تجذب انتباه المتفرج البولندي فيحب أن يشاهدها، وهذا صعب جدا لأن الأفلام الأمريكية تغمر دور العرض البولندية، وجمهورنا يعشق مشاهدتها لأنه حرم من هذه الفرصة لفترة طويلة.

* إذن أنت مازلت على رأيك الذي كتبته منذ سنوات قليلة مضت حين قلت إن الجمهور هو القاضي الوحيد الذي يحكم في مجال السينما.

ـــ نعم، مازلت عند رأيي، لكني أود أن أضيف إليه شيئا آخر. أنا ومعي بعض المخرجين البولنديين العارفين بأمور السوق الحرة في صناعة السينما مازلنا نؤمن بأننا سنجد وسيلة للحد من هذا التوجه التام نحو السوق الحرة في مجال السينما ببولندا، ولن نسمح لتلك العمليات بأن تتوحش.

* نعود إلى موضوع الإنتاج المشترك. لقد ذكرت في موضع آخر أفلام «العصائد الأوروبية» التي يجري إنتاجها الآن في طول أوروبا الشرقية وعرضها.

ـــ كل أفلام أوروبا تقريبا عبارة عن خلطة دولية: فرنسية على إيطالية على ألمانية على اسكندنافية، وغير ذلك من البلدان. نحن داخلون لتونا في هذا الوضع، ولا خيار لنا في ذلك، إذ لا سبيل أمامنا غيره. لكن هذا الوضع له جانبه السلبي طبعا، فالذين يستثمرون أموالهم لا يمنحونها دون مقابل، بل يطلبون منك مقابلها أن تصنع الفيلم بلغة معينة، وقد يتدخلون في تعيين طاقم الفيلم، بل يطلبون أحيانا أن يتناول الفيلم موضوعات معينة.

من جهة أخرى، منذ انهيار حائط برلين وأوروبا تحث الخطى نحو الاتحاد في كيان واحد، وإن كان هذا لا يتم دون صعوبات ومشكلات. والخلطات التي ذكرتها تعكس على نحو ما وضع أوروبا اليوم، ونحن لا نرغب طبعا أن نعزل أنفسنا عن ذلك الوضع، وعلينا أن نتبع ذلك الخط. السؤال الوحيد المثار هو ما إذا كان مخرجونا قادرين على أن يقولوا شيئا جديدا وأصيلا في تلك الظروف، وما إذا كان وجودنا في مجال صناعة السينما الأوروبية سيتجاوز النواحي المالية أو التنظيمية البحتة إلى أن تصبح لنا كلمتنا الخاصة في هذا المجال أيضا.

* لابد أنك مهتم بتلك المشكلة، وأنت الذي يكتب عنك دائما أنك أكثر المخرجين البولنديين بولندية، وأنك لا تكف عن الرجوع إلى التاريخ والهوية القومية البولندية كموضوعات لأفلامك.

ـ نعم بالطبع، تتزايد صعوبة صنع أفلام كتلك التي اعتدت صنعها، علينا ألا ننسى أنني عندما كنت أخرج أفلامي السياسية لم يكن لدى الجمهور سبيل لمعرفة الحقائق السياسية من الصحافة والإذاعة والتلفزيون، لذا كانوا مضطرين للاعتماد على المحتوى الذي نتمكن من تهريبه إلى داخل أفلامنا. لكن الأمر مختلف تماما الآن، فبوسع أي شخص أن يعرف التاريخ والقضايا المعاصرة من الصحافة أو من

التلفزيون. في الماضي كان الفنان صوت المجتمع أو الأمة على نحـو ما. أما الآن فالتوترات السياسية تحل في البرلمان مثلا، وبذلك يسحب هذا الامتياز من عملية إخـراج الأفلام، كما يسحب توقعات المجتمع التي اعتاد أن يرتقبها منها في الماضي عندما صنعت أفلامي السياسية.

* والآن، عن ماذا سيصنع المخرجون البولنديون الأفلام بعد أن انتهت معركتهم مع الحكومة؟

ـ ليس هذا فقط، بل علينا أيضا ألا ننسى أنه في الزمن الذي كنا نتحدث عنه كان العالم بأسره ينظر إلى بولنـدا بكثير من الاهتمام، مدركـا أو متوقعا لها أن تكـون أول من ينتفض من بلدان شرق أوروبـا ليحرر نفسه من حكم الشيوعية، وقد أسهم هذا الاهتمام العالمي كثيرا في إنجاح أفلامنا.

* ينقلني هـذا إلى سؤال عن الـوضـع السياسي الحالي وعن آخـر أفلامك «خـاتم من شعر الحصـان»، فعندما قرأت أن هذا الفيلم يحكي عن تمزق الـولاءات بعد هزيمة النازي لم أملك نفسي من التساؤل عما إذا كان قد استلهم موضوعه مجازيا من الانشقاق الحالي في حركة تضامن البولندية.

ـ حقا، لقد انخرطت في حركة تضامن وأيدتها منذ بداياتها الأولى، إذ صنعت أفلاما مثل «رجل الحديد» و«رجل الرخام» اللذان شاركا في تلك الحركة بأكملها على نحـو ما. وبالنسبة للفنانين البولنديين ـ لاسيما من كان منهم مثلي ـ من المحزن حقا أن نرى انهيار أسطورة حركة تضامن أمام أعيننا، وأن نشهد انشقاق الرفاق السابقين على أنفسهم، ومن المؤكد وجود رابطة بين هذا وقصة فيلم «خاتم من شعر الحصان». لكن لابد أن ننظر لما جرى بمنظار الواقع. ما كـان لحركة تضامن أن تنجح أبدا لو أنها كانت من صنع المثقفين وبإدارتهم. إن تحالف حركـة الطبقة العاملـة على الصعيد الاجتماعي بأوسع معانيـه هو ما منح حـركة تضامن الفرصة التي أتتها بالنصر.

الوضع الآن مختلف وشديـد التناقض، لأن العمال أنفسـهم ـ لاسيما عمال الصناعات الثقيلـة ـ الذين ناضلوا من أجل الحرية السياسية في بولندا يـنـاضلون الآن فرادى من أجل الحفاظ على بنية الصناعة كما اعتادت أن تكـون تحت الحكم الاشتراكي، والعمال أنفسهم الذين كانـوا أكثر قطاعات المجتمع تقـدمية في زمن حركـة تضامن صاروا الآن أكثر القـوى محافظة في المجتمع السياسي. لابـد ألا يغمض المرء عينيه عن الواقع السياسي وألا يخلق أساطير.

لكن رغم كل المشكلات والصراعـات أعتقد أن بولندا تحث الخطى حقـا نحو الديمقراطيـة، وعلى طول الطريق تقع أخطاء كبيرة. يتحدث الجميع عن أخطاء سياسيي بـولندا، لكن لا يوجد من يرغب في رؤية كم جنبوا بولندا من مصائب كان يمكن أن ينتهي إليها مصيرها.

* لقد أمضيت فصلا في مجلس الشيوخ، فهل أسعدتك تجربتك كسياسي؟

ــ بصفتي شخصا صنع أفلامـا قدمت مطالب سياسية معينـة من حق المجتمع أن يطالبني بدوره باتباع النهج نفسه وأخذ تلك المسؤولية على عاتقي. أعتقد أنني ومعي البرلمانيون الذين سبقوني في الفصل الماضي قد أنجزنا مسؤوليتنا وواجبنا، وفعلنا ما توقعه منا المجتمع بالضبط، فأرسينا أساسا للديمقراطية في بولندا يمكن أن يبني عليه الآخرون الآن ويمضوا قدما في طريق البناء الديمقراطي.

* يبدو من لهجتك أنها لم تكن تجربة محببة إليك بالقدر الذي يجعلك تقدم على تكرارها.

ــ لا شك أن وظيفة السياسي وظيفـة مثيرة وجذابة تشد انتباه الإنسان وتلقي على عـاتقه المهام. أما بالنسبة لي فأعتقد أنني كان ينبغي أن أتعرض لتلك التجربة في مرحلة مبكرة من حياتي لأتمكن من رؤية ثمار أعمالي السياسية.

حفنة دولارات

صدمة الحرية والسينما البولندية بعد 1989

تأليف: ماريك هالتوف*

ترجمة: حسين بيومي



كريستينا ياندا في لقطة من فيلم «الاستجواب» للمخرج بوجايسكي

«يبدو أننا ما إن بدأنا نثق في الحرية حتى شعرنا بخيبة الأمل فيها»

تاديوش سوبوليفسكي(1)

كان عام *1989* نقطة تحول، ليس في تاريخ بولندا فقط، بل بالنسبة لصناعة السينما البولندية أيضا، فالصناعة التي تسيطر عليها الدولة وتملكها حُوّلت إلى شركات واستوديوهات مستقلة تستطيع أن تتخذ قراراتها الخاصة المتعلقة بالتمويل والإنتاج. وقد أتى عام *1990* بقرار مهم آخر طال انتظاره وهو إلغاء الرقابة. وأصبح المنتجون والمخرجون مسؤولين عن مضمون إنتاجهم ونجاحه أو فشله المالي.

ومن جانب، أعطى هذا القرار الشركات السينمائية حرية كبيرة في مجال الإنتاج المشترك والتوزيع في الغرب، ومن جانب آخر دفعها ذلك الاستقلال ـ رغم الإعانات المالية الحكومية خلال فترة التحول ـ إلى التركيز على الأوجه التجارية لإنتاجها.

العنوان الأصلي للمقال:

A Fistfual of Dollars, Polish Cinema after the 1989 Freedom Shock.

وقد ظهر في مجلة Film Quarterly العدد Vol. 48, No. 3 Spring 1995

مراجعة: هيئة التحرير

* ماريك هالتوف كاتب وناقد سينمائي يستكمل في الوقت الحاضر دراسته للحصول على الدكتوراه من جامعة ألبرتا الكندية.

ونتيجة لتلك التحولات السياسية الجديدة لم تعد الأرشيفات المخبأة والانشقاقات الخادعة تشكل الوجه السينمائي لبولندا فآخر فيلم ممنوع «الاستجواب Interrogation» إنتاج عام 1982 للمخرج ريسارد بوجايسكي صُرِّح بعرضه عام 1990 عقب توزيع أفلام أخرى كانت مهملة (على الرفوف) تتناول معظمها الضغوط النفسية الاجتماعية للستالينية مثل فيلم «السباق الكبير Great Race» إنتاج عام 1981 للمخرج ييرجي دوماراتسكي، وفيلم «امرأة وحيدة A Lonely Woman» إنتاج 1981 للمخرجة أجنييسكا هولاند، وفيلم «المصادفة العمياء Blind Chance» إنتاج 1981 للمخرج كريستوف كيشلوفسكي، وأخيرا فيلم «أم الملوك Mother of Kings» إنتاج 1982 للمخرج يانوش زاورسكي. ولكن بعض تلك الأفلام التي منعت منذ فترة فقدت في وقت التصريح بعرضها الكثير من دوافعها الفنية.

إن فيلمي «الاستجواب» و«المصادفة العمياء» وأفلاما سياسية أخرى من أوائل الثمانينيات تعتبر أفلاما من نوع فاتر، فالرموز والاستعارات السياسية السائدة قبل 1989 لم تعد تسيطر الآن على الصناعة. لقد كفّت صناعة السينما عن أن تكون رسالة قومية واجتماعية وأصبحت، من جديد، محاولات احترافية بصورة تامة. لقد كانت فيما قبل «أكثر من سينما»، وتضاءلت الآن (دون التضمينات السلبية) لتصبح «مجرد سينما» توجد على هامش الحياة البولندية تقريبا.

ويجيء الواقع الجديد بعد 1989 بالنسبة لكثير من المخرجين وكأنه أشبه بالصدمة، فالعلاقة بين الدولة والفنان وبين المشاهد والفنان قد تغيرت بصورة مفاجئة(2) واختفى الخصم التقليدي وهو السلطة الدكتاتورية واختفى معه عالم مستقطب بالاختلاف الوحيد المصطنع ذي الدلالة بين «هم» و«نا»(3).

وأصبحت أيديولوجية الفيلم في الوقت الحالي ذات أهمية ثانوية وسوف تبقى كذلك حتى يوجد خصم جديد. إن المخرجين الآن مضطرون جميعا إلى الدفاع عن أنفسهم بأفلامهم وإلى النضال من أجل الحصول على المشاهدين، لأنهم يعتمدون عليهم. لقد استبدلت الرقابة الاقتصادية للمنتج، التي تصبح من عدة أوجه أكثر إزعاجا، بالرقابة السياسية السابقة للدولة. وخاب أمل بعض المخرجين من طوفان الإنتاج المحكوم بالعقلية التجارية حتى أنهم ذهبوا إلى حد تفخيم الدور الإيجابي لرقابة الدولة في فترة الدكتاتورية(4).

ويؤكد كازيميرز كوتز، وهو أحد أحسن مخرجي جيل المدرسة البولندية، أن الرقابة السياسية كانت أحد العوامل في ظهور السينما الفنية في بولندا، ويسوق الأدلة على أنه

كانت هناك بعض الأوجه الإيجابية لوجود الرقابة السياسية، وهي التي حفزت أحسن الفنانين على العمل الأصعب والتعبير عن آرائهم بالاصطلاحات البصرية دون غيرها، وهو يرى أن هذا قد وضع الأساس للمدرسة البولندية في الإخراج السينمائي في الخمسينيات وأوائل الستينيات. وبحسب قول أندريه فايدا فإن الرمزية في السينما البولندية كانت أحد العناصر الحاسمة في مقاومتها للرقابة السياسية. ويدّعي أن الصور المجازية، في المقابل مع الحوارات، من الصعب جدا أن تُراقب، معطيا أمثلة من فيلمه الكلاسيكي «رماد وماس» Ashes and Diamonds (1958). وفي الوقت الحالي يخشى البعض من أن الأسلوب البصري الثري المرتبط بالسينما البولندية غالبا يمكن أن ينتهي به الأمر إلى الخسارة.

مع التسليم بتعقد تاريخ بولندا، فقد اعتبرت السينما (وبالنسبة لذلك الأمر كل الفنون) أكثر من مجرد وسيلة ترفيه. لقد علقت على القضايا السياسية والاجتماعية، وكثيرا ما كانت المنبر الوحيد الذي تُوجّه من فوقه كل الأسئلة الحيوية. وكانت «رسالة» الفنان مثل رسالة النبي أو المعلم. وقامت السينما وأشكال الفنون الأخرى بدور صمامات الأمان في النظام السياسي الحاكم الفاسد. وشعر الفنانون بالمسؤولية الجسيمة. وكانوا معتادين على المواقف التي تُسمع فيها أصواتهم وتُحلل من جانب الشعب والسلطة. وحاليا يحل الاقتصاد محل السياسة، ويصبح المال المشكلة الوحيدة بالنسبة لصناعة السينما البولندية. إن مشاهدين جددا يطلبون أفلاما جديدة. ويثبت تهميش التيمات السينمائية التقليدية مثل سجل الشهداء والتاريخ أنه قد أتى وقت أصبحت فيه السينما البولندية حرة من الالتزامات السياسية والاجتماعية. ولكن «حرة من ماذا؟» يتساءل فايدا في تحليله لحالة السينما البولندية في هذا الوضع المتغير سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ويستنتج بسخرية: حرة من المشاهدين والنقد والسلطة والأيديولوجيا والمعايير الفنية(5).

لقد عودت السينما البولندية جمهورها على سياقها السياسي الظاهر (على الشاشة) والضمني (في ذهن المشاهد). فمنذ فيلم فايدا «رجل الرخام» Man of Marble (1976) المشهور عالميا أُخرجت في بولندا أفلام أخرى تتناول الحقبة الستالينية. وعلى سبيل المثال فقد استكشف الجانب الفاسد من الشيوعية في نهاية السبعينيات من خلال مجموعة أفلام أطلق عليها بتعاسة «سينما الهموم الأخلاقية».

تميزت فترة «ما بعد الدكتاتورية» بمحاولة لتجاوز أساليب التفكير والعادات في المرحلة السابقة. وفضلا عن ذلك فإن المشاهدين البولنديين الذين فضلوا الأفلام

السياسية في فترة تاريخية بدوا وكأنهم قد أصابهم الملل من «السياسي» والنجاح الفني والتجاري لفيلم «الهروب من سينما الحرية» Escape from Freedom Cinema (1989) للمخرج فويسخ مارسفسكي مجرد استثناء من القاعدة، لأنه في تلك اللحظة لم تعد الأفلام السياسية التي تعالج الماضي القريب قادرة على الرواج لفترة أطول في بولندا. والأفلام السياسية القائمة على تيمات اللا أخلاقية والفساد المنتجة في التسعينيات بأسلوب إنتاج الثمانينيات فشلت تجاريا وفنيا على السواء. والأمثلة على ذلك فيلم «كرة في محطة كولوسكي» (1990) للمخرج فيليب باجون، وفيلم «نهاية اللعبة» (1991) للمخرج فيلكس فالك، وفيلم «المعبر الأخير» (1989)، وعلى وجه الأخص فيلم «بعد السقوط» (1990) للمخرج تاديوش ـــ ترزوس رستافسكي، وهي أفلام أنتجت متأخرة للغاية وشوهدت بعد 1989 وفقدت الكثير من موافقتها لمقتضى الحال، ونتيجة لذلك فقدت جمهورها. وباعتبار الواقع الحالي، فالمشاكل التي عولجت في ظل القوانين العسكرية تبدو الآن مهملة. وفيلم فايدا الأخير «الخاتم مع نسر متوج» (1992)، وهو بمعنى ما امتداد لفيلم «رماد وماس»، ينبغي أن ينظر إليه بوصفه فشلا ذريعا.

ومن ناحية أخرى هناك أفلام جديرة بأن تذكر حيث تعالج واقع ما بعد الحرب العالمية الثانية وأحداث 1968 والقوانين العسكرية مثل تلك التي أخرجها ماتسيخ ديسار «300 ميل إلى السماء» (1989)، وكرزيستك فسافيسيني «المعلق» (1989) يانوش كايوفسكي «حالة رعب» (1990)، وأخيرا وادوسلاف بفوفارسكي «لوز مارس» (1990).

ويركز فيلم بفوفارسكي على «المسألة اليهودية» في عام 1968، وهو مسرود بأسلوب عاطفي لوحظ في أفلام المخرج المبكرة السابقة مثل «الأمس» (1984) الذي عالج ظاهرة الخنافس (الشباب) في بولندا. وفي كلا الفيلمين يتركز اهتمام بفوفارسكي على مشاكل العصر الواقعة على مدينة إقليمية صغيرة وفي مواجهة حواجز المناخ السياسي لنهاية الستينيات. وتنتهي الحياة المسالمة للمدينة الصغيرة على نحو مفاجيء بتطفلات السياسيين. ومع أن السياسيين مهمشون وفي موضع السخرية إلا أنهم يلقون بظلالهم على حياة الشخصيات، وتنشأ صراعات أجيال مع رجال السياسة. ويجبر «مارسيتز» أحد الشخصيات الرئيسية من أصل يهودي، أخيرا، على ترك البلاد مع أبيه.

فيلم «لوز مارس» حنين إلى جيل الستينيات (جيل المخرج)، وعند نهاية الفيلم تسمع أغنية «هذا هو شبابنا» وتمر حواشٍ مختصرة على الشاشة عن مصائر الشخصيات غير الروائية توحي بنظائرهم الروائيين. ويشبه الجو العام المرسوم في «لوز مارس» الأجواء

العامة لبعض الأفلام التشيكية في الستينيات: الشخصيات الجديرة بالحب، الدفء، الجروتسك المعتدل غير البغيض. إن أفلام بفوفارسكي رغم ميله الشديد إلى إضفاء الطابع العاطفي يمكن استخدامها كأمثلة جيدة على أفلام سياسية جديدة، وعلى عكس أفلام ما قبل 1989 فإنها لا تجسد التاريخ وتتحاشى الإيماءات المتعلقة بسجل الشهداء والتقسيمات الواضحة إلى طيب وشرير.

فيلم ديسار «300 ميل إلى السماء» الذي كتب له السيناريو بالاشتراك مع سيزاري هاراسيموفتش فاز بجائزة الفيلم الأوروبي (Felix) في 1989 بوصفه «الفيلم الأوروبي الشاب لذلك العام». هذا الفيلم الجيد البناء والمثير للمشاعر مستمد من أحداث حقيقية ويحكي قصة أخوين شابين، هربا إلى الدانمارك مختبئان تحت جوانب إحدى عربات النقل الضخمة. ويرسم الجزء الأول من الفيلم صورة يائسة عن الواقع «الاشتراكي» البولندي ـــ قبح البيئة، الفساد، الصراعات غير المجدية مع السلطات ـــ ويوظفها كمبرر لمغادرة الشابين للبلاد كي يساعدا والديهما. ورغم الخطر الكامن في مثل تلك الموضوعات فقد تحاشى ديسار العاطفة الرخيصة. ويعرض الجزء الثاني من الفيلم المراهقين المغتربين كشخصيتين رئيسيتين داخل مشاهد «رأسمالية» مزدهرة ولكنها باردة. والمنظر الأخير، وهو محادثة تليفونية بين الشابين ووالديهما (المقيمان) في بولندا، أحد أكثر المشاهد القوية في السينما البولندية. «لا تعودا إلى هنا أبدا» هكذا يخاطبهما والدهما. هذه الجملة القاسية كان بإمكانها أن توظف بوصفها انتقادا شديدا للنظام الشيوعي.

لقد كانت الأفلام التي تتناول السياسة البولندية والتاريخ، ومازالت، مدعومة عادة من جانب النقاد. وهناك مخرجان فائزان حديثا بالجائزة الرئيسية في مهرجان جدانسك السينمائي هما روبرت جلينسكي عن فيلمه «كل شيء له أهمية عظمى» Everything of utmost Importance (1992) وجريجوري كرولكيفتش عن فيلمه «حالة بيكوسنسكي» The Case of Pekosinski (1993)، وهما يبديان التفضيل الثابت مبدئيا للنقاد للأفلام التي تركز على تاريخ بولندا. ويحكي فيلم جيلنسكي مصير مواطن بولندي نفي بأمر ستالين إلى كازاخستان إثر نشوب الحرب العالمية الثانية. وفي فيلم كرولكيفتش يُشاهد تاريخ بولندا من خلال عيني شخص معاق يبحث عبثا عن أمه المجهولة.

ومع الإقرار بصعوبات الفترة الانتقالية فالجدير بالذكر أن صناعة السينما البولندية أصبحت قادرة على إنتاج ثلاثين فيلما روائيا تقريبا كل عام منذ عام 1989. وينتج عدد كبير من الأفلام البولندية في الوقت الحالي كإنتاج مشترك مع منتجين أجانب. إن سوقا

جديدة تنشأ. ومع ذلك يؤكد كازيميرز كوتز أن جودة الفيلم البولندي وصلت إلى الحضيض، وأن البلاد مغمورة بالإنتاج المشترك الدولي مجهول الهوية(6) بديلا عن إنتاج بولندي تمويلا وفكرا.

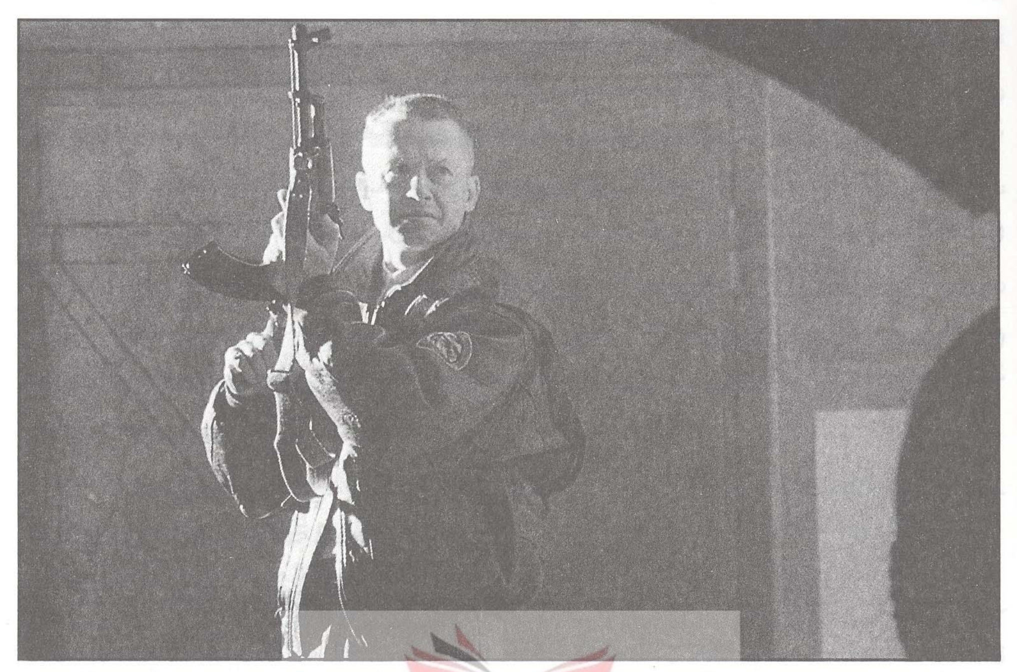
ويتراوح النقاش حول مستقبل صناعة السينما البولندية بين أصوات تؤكد أهمية الصفة القومية للأفلام البولندية وأخرى تدافع عن الطبيعة الشاملة والعالمية للفن. وانطلاقا من المنظور الأول تصرح أنيتا سكفارا وهي ناقدة وكاتبة سينمائية بأن «السينما البولندية تحافظ على فرصة الوجود والنمو حينما تكون قومية الهوية وحينما تنشأ بصورة مباشرة من التقاليد والثقافة والأساطير التي تشكل الوعي البولندي»(7) ومع ذلك، يظهر بعض المخرجين تصميمهم على المضي فيما وراء حدود «التيمات القومية» المعروفة أو «المنظور البولندي» والتركيز على ما يمكن أن يطلق عليه «وعيا أوروبيا»(8). إن الشعار الشعبي في بولندا «اللحاق بأوروبا» يعبر عن رغبة في خلق فن جديد بعد فترة الدكتاتورية، وبينما ينصب على بعض القضايا العالمية فإنه يعكس التميز القومي.

هناك ادعاءات يؤيدها مخرجون بولنديون بارزون،مثل أندريه فايدا وكريستوف زانوسي، بأن السينما البولندية أمام خطر طغيان الطابع التجاري، وخاصة منذ دخول الموزعين الغربيين السوق البولندية. ويعتقد البعض أن إصلاحات حرية السوق سوف تخلق وضعا يصبح فيه الفيلم البولندي غير قادر على منافسة الإنتاج الغربي من الدرجة الثانية (فئة ب) مثل الأعمال الكاملة لـ (شوك نوريس).

وهناك همٌّ آخر هو إعادة التوجيه الملفقة لمخرجي السينما البولندية نحو الطابع التجاري. وبالنسبة لكثير من النقاد والمخرجين فإن شبح الطابع التجاري مازال يراود السينما البولندية.

كانت السينما «الشعبية» البولندية قبل 1989 ـ وهي محاكاة رخيصة لأنواع الفيلم الهوليوودي عادة ـ نادرا ما تستقبل استقبالا جيدا أو تجد أصداء فنية. وفضلا عن ذلك فإنها لم تُدعم أبدا أو تعامل بجدية من جانب النقاد السينمائيين المتطلعين إلى مخرجين مؤلفين كبار يتعاملون مع أفكار كبيرة. ونتيجة لذلك كانت أفلام الكوميديا والرعب والخيال العلمي مهمشة. ولم تشكل هذه الأنواع جانبا بارزا من الإنتاج السينمائي المحلي على الإطلاق، مع أنها كانت متقبلة من جانب المشاهدين.

إن غياب تقاليد السينما الشعبية في بولندا يتأكد بوضوح في عنوان مقالة سكفارا «نجوم السينما لا يتألقون فوق سماء بولندا: غياب السينما الشعبية في بولندا»(9). إذ لم



بوجوسلاف ليندا في فيلم فلاديسلاف باسيكوفسكي «الخنازير»

يكن هناك مكان للسينما التجارية داخل إطار الفن الاشتراكي. فقد كانت مهمة السينما الاتصال والتعليم وتأدية واجبات اجتماعية أخرى. ويفسر الشاعر والكاتب آدم زاجايفسكي غياب أحد الأجناس الشعبية البولندية: «قصص الجريمة مستحيلة هنا. إنك تعرف عادة مَنْ المجرم.. إنها الدولة»(10).

إن محاولات متعمدة لإخراج أفلام تجارية في نهاية الثمانينيات انتهت إلى نتائج مخزية، وعلى سبيل المثال فيلم «اقتلني ياخنزير» (1988)أو «فن الحب» (1989). ومازال ذلك الاتجاه مستمرا في العهد الجديد. إن بعض الأفلام المعدة كمحاولات تجارية، والتي قوبلت بالاحترام فيما قبل، استمالت فنيا مخرجين لاقوا فشلا فنيا وتجاريا معا مثل باربارا ساس ـ زدورت في فيلمهما «المرأة العنكبوت» (1992)، وجانوس زاورسكي في فيلمه «العذارى والأرامل» (1991). والفيلم الأول المعد بوصفه كوميديا ركيك إخراجيا ويفتقد إلى التماسك، ويقدم الفيلم الثاني رؤية ساذجة ومبتذلة للتاريخ البولندي بأسلوب منطو على مفارقة تاريخية.

وتوجد، لحسن الحظ، بعض الاستثناءات، مثل ماريك بستراك الذي يعيد تناول الصيغة التقليدية للرعب في فيلم «عودة إلى المرأة الذئبة» (1990) وجولياس ماشولسكي

بأول أفلامه الذي استقبل بصورة جيدة (Va banque) (1981) ثم بأفلامه الجديدة «الأطول من المعتاد» (1989)، «ديجافي» (1989)، «شخصية مهمة جدا» (1991) وهي أفلام تستخدم النماذج الأمريكية من ذلك النوع بذكاء وتعرض المهارات الحرفية العالية للمخرجين. وهناك أفلام فريدة لمخرجين آخرين نالت النجاح التجاري والنقدي معا مثل «سهم كيوبيد» (1989) للمخرج جرزي دومارادزكي، و«الزفاف الكبير» (1992) للمخرج جان لومنكي، و«من الأفضل أن تكون جميلا وغنيا» (1993) للمخرج باجون وأخيرا «نظام العواطف» للمخرج بفوفارسكي الحائز على الجائزة الأولى لمهرجان الفيلم البولندي في جدانسك لعام 1993 مناصفة مع المخرج كرولكيفتش عن فيلمه «حالة بيكوزينسكي».

لقد نجح بفوفارسكي وباجون، على الأخص، في جعل الأفلام الشعبية ليست فقط شعبية بل بارعة وملائمة أيضا.

وفيلم «نظام العواطف» لبفوفارسكي كوميديا رومانسية تسرد قصة ممثل مشهور هرِم (لعب الدور دانييل أولبرشسكي) يذهب إلى مسرح إقليمي في سليزيا لإخراج مسرحية روميو وجولييت ومن ثم فإن لديه حكاية رومانسية مع الممثلة المراهقة جوليا. وعلى غير المألوف تمثل قصة الحب على مسرح بخلفية لمدينة سليزيا الصناعية. هذا الفيلم المضفى عليه طابع غنائي وغير العاطفي (يذكرنا في لحظات بالكوميديات الأمريكية عن الأحمق الرومانسي في الأربعينيات والخمسينيات) يلعب بطولته أولبرشسكي بشخصيته الخاصة المتألقة كممثل والتي ابتدعها في أواخر الستينيات وفي السبعينيات.

منذ فيلمه الأول «لحن من أجل لاعب رياضي» (1979) أخرج فيليب باجون عددا من الأفلام الأصيلة والممتعة فنيا. وفيلمه الجديد «من الأفضل أن تكون جميلا وغنيا» صورة حديثة لقصة سندريللا ذات طعم بولندي متميز، وهو مغامرته الأولى - الناجحة - في سينما الاتجاه السائد التجارية. والشخصية الرئيسية امرأة شابة، عاملة نسيج (أدريانا بيدرزنسكا) تعمل في مصنع متدهور وفي إضراب دائم، تعلم ذات يوم أنها ورثت المصنع. ويصبح غير المحتمل محتملا في الفيلم، الذي يتسكع بخفة نحو نهاية سعيدة لا يمكن تجنبها مع سخرية ضمنيةمن الأفلام الشعبية عن القصص الناجحة.

ويتضمن الفيلم مستويين: حبكة ميلودرامية عن قصة نجاح، وتعليق ساخر على الحلم الجديد عند البولنديين بأن يصبحوا أغنياء بين عشية وضحاها والصور البولندية النمطية عن الغرب و«الشرق المتوحش» (أوكرانيا)(11).

ويقوم بأداء الأدوار الرئيسية في الفيلم عدد من الممثلين البولنديين الممتازين نذكر منهم دانييل أولبرشسكي، أنّا بركنال، برونسلاف بافلك، وماريك كوندرات الذي قام بالتمثيل (ربما بطريقة مبالغ فيها) على نمط المسلسلات التلفزيونية الأمريكية لفترة ما قبل الظهيرة، وقد أكدت الموسيقى والتصوير المتوهج الجانب الشبيه بحكايات الجن في الفيلم.

لم تكن الكوميديا نوعا مهما في السينما البولندية. والجو العام للأفلام البولندية كان وقورا وجادا يجاري الموضوعات المقدمة في تلك الأفلام وهي السياسة والقضايا الاجتماعية والتاريخ البولندي، ولكن فيلم المخرج سلفستر شكنسكي (عام 1991) حول فرض القانون العسكري «المحادثات المراقبة» كوميديا جميلة وقد كتب نصه ستانسلاف تيم الذي ساهم من قبل في الأعمال الكوميدية لستانسلاف باريجا(12) وهو يستحضر بعض الأمل في أنه قد يصبح من المحتمل الضحك داخل بولندا على أمور أُدخرت للمعالجات الجادة(13). وقد أخرج الفيلم قبل فرض القانون العسكري في بولندا بوقت قليل، لكن الجديد هوالسخرية من الجانبين. إن الشخصية الرئيسية (قام بأدائها تيم بنفسه) متورط في أحداث خارجة عن إرادته، ويصبح على غير إرادته بطلا لحركة التضامن السرية.

وتنتشر شهرته غير المستحقة، وتنتمي سخرية شكنسكي، من حيث أسلوب البطولة البولندي والإيماءات الرومانسية المبتذلة، إلى التقليد الذي بدأه آندري مونك ضد البطولة في فيلم «إيرويكا» (1957). والبطل المحبوب في فيلم «المحادثات المراقبة» يمكن أن يكون أحد شخصيات ياروسلاف هاسيك المتورطين في مغامرات هزلية في الواقع الكئيب لبولندا في أوائل الثمانينيات، وعلى خلاف الجندي الطيب تشفيك، لا يوجد حوله غموض، فهو بسيط التفكير، باحث عن طريق في الحياة، إنه نتيجة للنظام وضحية له.

هناك فيلمان آخران، ولو أنهما تنقصهما قوة فيلم شكنسكي، يعالجان قضايا مشابهة بأسلوب مشابه.

فيلم «اختطاف أجاتا» (1993) المتفاوت القيمة للمخرج ماريك بفوفسكي، المبني على قصة حقيقية حول رجل سياسي يسيء استخدام نفوذه للتخلص من حبيب ابنته، الوقح مثله. إن مواد الضحك والسخرية هي الوضع السياسي الذي خلق على الفور نخبا سياسية، والكنيسة الكاثوليكية. إن فيلم بفوفسكي رغم إمكاناته الهجائية والهزلية يفقد، مع ذلك وفي نهاية الأمر، دافعه وينقلب إلى مجموعة اسكتشات كباريه مرحة، غير مترابطة وجافة بصريا.

فيلم «رجل الـ...» (1993) للمخرج كونراد زولاجسكي يذهب بقدر ما إلى تقليد فايدا في «رجل الرخام» و«رجل الحديد»، وبعيدا عن علاقاته المباشرة مع أفلام فايدا متضمنة فيلم «رماد وماس» الشهير فإن الفيلم عديم الجدوى يحاول السخرية من حالة الأمور الراهنة التي تجسد بوصفها فاسدة مخاتلة وميئوسا منها. لا توجد في هذا العالم أفكار ولا شخصيات رئيسية يمكن الاندماج معها.

إن شاعرية النوع الأمريكي من الأفلام، المنقول إلى الواقع البولندي، تُشاهد في أحسن حالاتها في أفلام الحركة (action Films) البولندية الحديثة مثل فيلم «القتل حتى النهاية» (1990) للمخرج فوسيش فوسيك وفيلم «الزفاف الكبير» للمخرج لومنسكي، وفيلم «المدينة الخاصة» للمخرج جاسيك سكالسكي (1993) وفيلم «اللاشرعية» (1993) للمخرج فالك وعلى الأخص أفلام «كرول» (1991)، «الخنازير» (1992) و«الخنازير ـ الجزء الثاني» و«الدم الأخير» (1994) للمخرج فلادسلاف باسيكوفسكي الذي تستخدم أفلامه كأفضل الأمثلة على مايرى كثير من النقاد أنه تهديد لسينما قومية تحتاج إلى الحديث بلغة بولندية متميزة. ويرى آخرون، وأنا من بينهم، أن تلك الأفلام بمثابة فرصة لاستعادة شباب الفيلم البولندي، وجعله مستحوذا على الانتباه، ومحكيا على نحو أفضل. ينجذب باسيكوفسكي بشدة نحو صيغ الأفلام البوليسية وقطاع الطرق الأمريكية وينقلها إلى الوضع السياسي في بولندا في عام 1989. إن أفلام الحركة المتماسكة بأسلوب باسيكوفسكي شيء جديد في السينما البولندية، ولكن المشاهدين البولنديين معدون لذلك جيدا بعد تعرضهم لأفلام الحركة الأمريكية التي لا تعد ولا تحصى وإن كان أغلبها عن طريق الفيديو. و«الخنازير» بلغة شباك التذاكر أكثر الأفلام البولندية نجاحا في التسعينيات، ويعد منافسا حقيقيا لأفلام الحركة الأمريكية.

يقتبس باسيكوفسكي في «الخنازير» بتوسع من ريدلي سكوت ومخرجين آخرين لأفلام الحركة. ومنذ المشهد الأول يلاقي المشاهد مواقع (تصوير خارجي) مماثلة (البراري المرفهة، الشوارع الممطرة، والمشهد الأخير في مصنع صحراوي)، مطاردات السيارات، العنف البالغ، اللغة السوقية، الرجال الأجلاف ومواقف كراهيتهم للنساء. إن الإخراج أمريكي بصورة واضحة، وتوجد إشارات أمريكية في كل مشهد تقريبا، ومع ذلك فالغريب أن هذا الفيلم «بولندي تماما». يظهر باسيكوفسكي بولندا في عملية الانتقال من نظام سياسي إلى آخر، حيث تهتز كل المبادىء ويصبح كل شيء ممكنا. فرانك مور، شخصيته الرئيسية (من الجدير بالذكر أن بوجسلاف لندا يقوم بأداء الدور) عضو في المباحث يحاول البقاء في عصر «التحقيقات»، وقد فقد الامتيازات ومشاكله الشخصية

الخاصة. الحقيقة والـزيف يوجدان معا في هـذا العالم، ومن المستحيل التمييز بينهما. إن الشخصية الـرئيسية يخاطب رئيس لجنـة التحقيق الماكر قـائلا: «اللجان تتغير ولكنك تظل على رأسها».

يظهر بـاسيكوفسكي في أفلامـه، أيضا، عالما متفسخا بشخصيـات نسائية مبتـذلة. وشخصياته النسائيـة المبتذلة مضطرة إلى أن تقدم أكثر، بوسـاطة الأنماط الأمريكية في الأفلام البوليسية، ممـا تقدمه شخصيات المرأة في الأفلام البولنديـة. بيونز زولكن، الذي يسهم بنفسه في هذه المناقشة بفيلمه الاختراقي «الأنثوي» (1990)، يوضح أن النساء في الأفلام البولندية «لم يكن لديهن الـوقت للحب أبدا لأنهن كن مشغولات بتنفيذ الشعارات القومية» (14). إن باسيكوفسكي ليس معنيا بهذا الجانب من «البولندية»، وأفلامه خالية من أفكار عامـة مثل الحب والصداقة والوفاء. إن فيلمي «كرول» و«الخنـازير» يصوران الشخصيات النسائية، مثل بعض نظيريهما من الأفلام الأمريكية، كشخصيات صامتة، وفي صورة أناس خاضعين لسيطرة الرجل. إن عملهن ليس أن «تقفن خلف رجالهن» بل أن تجدن مكانا لأنفسهن في عالم لا يرحم حيث إنهن موضوعاته الجنسية.

مـازال بـاسيكـوفسكي يبحث عن لغتـه السينمائيـة الخاصـة رغم استخـدامـه صيغاجاهـزة. وتبدي أفلامه، التي تعتبر إلى حد مـا خلطات بارعة، علامـات على موهبة كبيرة.

يعالج فيلم فـالك موضـوع «كرول» نفسه. وتعـزى شعبيتيهما، بصورة جـزئية، إلى استكشافهما عـوالم بقيت حتى إنجازهما بعيدة عن الوصف السلبي. ويمضي فـالك، أحد المخرجين القياديين لجيل «سينما الهمـوم الأخلاقية» أبعد من باسيكـوفسكي بتصويره القاتم لموضوع كان محرما فيما قبل وهو القوات المسلحة. وتوازي اللغة السوقية لأبطال الفيلم واقعـا منحطا قـائما على الفساد والانحـراف والتلقين البدائي. إن الفيلم مـؤسس حول الصـدام بين الجنود الجدد والحارس العجوز من أجل الانسحـاب من أداء الخدمة العسكـرية المفـروضة. ويسيطـر الجنـود القدامى بقيـادة مجرم ملقب بـ «النمـر» على الحامية ويقـومون بتدريب الجنـود الجدد بغية الانتقـام لامتهانهم فيما قبل. إن كل شيء يحدث بموافقة الضباط الصامتة.

عند مقارنته بسينما الغرب الأمريكية «الويسترن» يبدو فيلم «فالك» مفتقدا للأصالة وطافحـا بالأفكـار المبتذلة، لكن أهميتـه تكمن في قبوله لتأثيرات «خـارجية» ومهـارته في تضفيرهـا مع حـالة بـولنـديـة واضحـة. وباعتبـار الأوضـاع قبل 1989 حيث كـانت مـؤسسات مثل القـوات المسلحـة والشرطة محصنـة ضـد كل أشكال الانتقـاد ويصبح

الاستقبال الحار لفيلمي باسيكوفسكي وفالك من جانب المشاهدين البولنديين غير باعث على الدهشة.

إن سينما بولندية جديدة أيضا تنشأ على أيدي مخرجين مؤلفين تختلف رؤيتهم للعالم وشاعرية أفلامهم، بصورة واضحة، عن سينما باسيكوكوفسكي. إنها سينما الميزانية الصغيرة (ليس للمصطلح علاقة بجودة الفيلم بل بالأحرى بهدفه) الذاتية التي تتعامل مع البولندي «الريفي» والفقير، والشخصيات «غير المهمة» التي تسكن القرى. وقد أخرج آندري بارانسكي صاحب فيلم «امرأة من الأقاليم» (1985) المشهور عددا ملحوظا من الأفلام في التسعينيات هي: «البائع المتجول» (1990)، «على النهر حيث لا يوجد شيء» (1991)، «حياة أغرب خارج الحدود» (1992) و«قمران» (1993).

إن الشخصيات الرئيسية في أفلامه تعيش خارج التاريخ، إنهم ليسوا حيوانات سياسية، بل أناس بسطاء، حياتهم المألوفة الهادئة محصورة غالبا داخل قريتهم ومدينة صغيرة وحرفة هامشية. وطموحاتهم تتبع الشيء الملائم. إنهم يعملون ويحتفظون، مع ذلك، بكرامتهم حين يحاربون واقع كل يوم، ويبقون يوما بيوم. يعرض بارانسكي حياة شخصياته الرئيسية على أنها بطولية ولو أنها ساحرة. وعلى الرغم من بعض الصلات الظاهرية، فإن تناول بارانسكي السينمائي لـ «واقعية الضعفاء» ليس له شيء من العلاقة مع المدرسة التشيكية في الستينيات، وحس الدعابة وكذلك وجهة نظره تختلف عن أفلام فورمان وميتزل المبكرة. وعلى خلاف هذين المخرجين فإن بارانسكي ليس راوي قصص فقط بل فيلسوف أيضا مهموم بالطبيعة الرتيبة للحياة اليومية.

يبرز أخيرا في السينما البولندية المعاصرة مخرج مؤلف آخر مهم هو جان جاكوب كولسكي بأفلامه «دفن البطاطا» (1990)، «بوجرابيك» (1992) «جانسيو الماء» (1993) و«مكان خارق» (1994). إن أفلامه ذات الإيقاع الدرامي البطيء وبتصويرها السينمائي الرائع والأداء التمثيلي الحساس وعلى الأخص لستانسلاف بيشكا، جرازينا بليكا كولسكا (زوجة المخرج) تماثل في الجو العام فيلم «حياة ماتيو» الكلاسيكي (1968) للمخرج فيتولد ليزنسكي. ويصور كولسكي مثله مثل ليزنسكي «كوميونات» ريفية مضفيا عليها طابعا أسطوريا. إنها ليست «أفلاما ريفية»، رغم ذلك، ولكنها أفلام مصورة في بيئة ريفية والمسائل التي تتناولها ذات أهمية كونية.

في فيلم «دفن البطاطا» لكولسكي، الذي يضم استعارات شاعرية مع صور جروتسكية للواقع البولندي بعد الحرب، يواجه سجين سابق في معسكر لحشد القوات المسلحة قرية معادية بعد عودته غير المتوقعة وغير المرغوب فيها. وكانت القرية قد

استحوذت أولا على ممتلكاته ثم أرضه. وصراعه من أجل أن يكون مقبولا، وليس الصراع السياسي هو مغزى الفيلم. إن كولسكي هنا وفي أفلامه الأخيرة مهموم بالشخصيات فائقة الحساسية ذات الحظ العاثر، الشخصيات المهمشة والمحصورة داخل قريتها حيث منتهى آفاقها العقلية. وشخصيات كولسكي الرئيسية المعنية بالواقع لا بالخيال ومتعددة الأبعاد تكتشف الأسرار بحكم التصاقها بالطبيعة. إن التعليقات السياسية تختفي تدريجيا في أفلامه الأخيرة وتحل محلها محاولات ميتافيزيقية وحكمة شعبية ممتزجة بصيغته الفريدة للغنائية (Lyricism). «جانسيو الماء» أكثر أفلام كولسكي قابلية للمناقشة. إنه جوهر واقعيته الأسلوبية والشاعرية وربما السحرية. ويتناول الفيلم مفكرا قرويا يستعين بالقدرات الإعجازية، يترك قريته المنعزلة إلى عالم متفسخ. ولسوف يغير ذلك حياته إلى الأبد، ويعرضه للخطر زواجه من تابعته فيرونكا ويجلب له التعاسة طالما بقي لصيقا بذلك العالم. يبدي كولسكي في سرد هذه الحكاية الرمزية غير المألوفة ذات المغزى الأخلاقي عاطفة كبيرة، إننا نتعامل مع مخرج شاب ذي طاقة عظيمة وأمانة فنية.

ينتمي فيلم «موت صانعة الأطفال» (1991) للمخرج فويكش نوفاك إلى واقعية من نوع مختلف. إن الفيلم صورة قاسية بلا رحمة للريف المستكشف فيما قبل من جانب بارانسكي وكولسكي. والواقع الذي يقدمه كريه مسكون بشخصيات عجيبة ومبتذلة. إن القبح يسيطر على الشاشة. جانوسيك الشخصية الرئيسية في الفيلم (قام بأداء الدور ماريك كاسبرزيك) دون جوان يرفض الزواج من ابنة حامل لضابط كفيل. ورفضه ليس تصرفا غير ملتزم وليس تمردا من جانب دون جوان أو إيماءً سياسيا، إنه بديل تكليف نفسه عناء تأكيد الانفصال عن عالم يزدريه ولكنه، مع ذلك ومن العجيب، جزء منه. إن إخراج الفيلم يشدد على شخصية تافهة وبشاعة عالم متفسخ. وقد دفعت هذه الرؤية القاتمة للواقع أحد النقاد إلى الادعاء بأن «موت صانعة الأطفال» فيلم عن الحب(15).

باربارا ساس - زدورت — أحسن مخرجة امرأة تعمل في بولندا الآن، تعيش في الظل بالنسبة للمخرجين البولنديين المعروفين عالميا، وتطور أسلوبها الذاتي الخاص. لقد بدأت سيرتها في الأفلام الروائية بفيلم «دون حب» (1980). وبعد نجاح هذا الفيلم وسّعت نصا يتسم بوحدة الفكرة وبأسلوب بصري بسيط شبيه بالوثائقي. ومثل مارتا ميزاروش المجرية تعرض زدورت منظورا نسائيا وتواجه قضايا متجاهلة إلى حد بعيد في وسط أوروبا المنفتحة سياسيا وهي المأزق النسائي والعلاقات بين الرجل والمرأة. وقد أكملت في السنوات الحالية فيلمين قوبلا بترحيب نقدي وهما «قصة خالدة» (1990)

و«الخوف فحسب» (1993). ومع أن ساس ـــ زدورت تعترض على التفسيرات النسائية الضيقة لأفلامها فإن تلك الأفلام ـ مع الاهتمام باهتمامها الظاهر بالقضايا النسائية ـ تجبر النقاد غالبا على تناول هذا المنظور. إن الإنتاج الفني لـ «ساس ـ زدورت» المجهول في الغرب عموما والمستخف به في بلدها يحتاج إلى فحص أكثر دقة.

فضلا عن الأساتذة الكبار مثل فايدا وكوتز وزانوسي، الفعالين فنيا(16) والذين لديهم مشاهدون مؤمنون بهم، تظهر على السطح سينما جديدة وأسماء جديدة مثل ماريز نزيلنسكي بفيلمه «وداعا للخريف» (1989) والقادمين الجدد في عام 1993: لوكاز فايليزلك بفيلمه «بالانجا»، فيليب زيلبر بفيلمه «وداعا ماريا»، ماريز جرز يجورزيك بفيلمه «محادثة مع شخص في خزانة الملابس» والقادمين الجدد في عام 1994: ميشال روزا بفيلمه «الخميس الحار» وآخرين، إن أولئك جميعا سوف يشكلون مستقبل السينما البولندية. وإذا كانت الأفلام الأولى للمخرجين تشهد على مكانة وازدهار أي سينما قومية فإن الوضع الحالي للسينما البولندية ليس معتما كما وصف مرارا.

فيلم «وداعا ماريا» للمخرج فيليب زيلبر، المبني على قصص قصيرة لتاديز بوروفسكي، يختلف عن أفلام أخرى تعالج الاحتلال والحرب و«المسألة اليهودية». إن قطع الجاز لمؤلف الموسيقى توماس ستانكو والتصوير الماهر ذا الأسلوب لداريوس كوك يؤكدان الكآبة المرضية المقدمة أصلا بالحوارات الصريحة الرفيعة حول الحب والحرب والشعر. ويؤدي التصوير بالحركة البطيئة -المستخدم باتساق طوال الفيلم- وظيفته هنا ليس بوصفه حيلة سينمائية مبتذلة بل وسيلة لخلق الجو العام. إن الحرب تنذر الشخصيات وتنبىء بالنهاية المأساوية.

الفيلم الأول الآخر «محادثة مع شخص في خزانة ملابس» للمخرج جرزيجورزيك، والذي استقبل استقبالا حارا، يبحث حالة غير عادية عن الحب المرضي للأم والعزلة والرفض. في المشهد الافتتاحي الذي يحدد الطابع العام للفيلم، تذهب الشخصية الرئيسية (بوزينا آداميك) إلى مستودع لجثث الموتى بحثا عن عمل فتتعرف (مصادفة) على جثة زوجها. إنها تعزل نفسها ومعها ابنها كارول عن العالم الخارجي. وينشأ كارول مغتربا مصابا بجنون العظمة (البارانويا) وهمجيا. وأخيرا تترك ابنها الخاضع لها تماما وهو في السابعة عشرة لانهماكها مع عشيق، ويمضي كارول في سبيله إلى مؤسسة خاصة حيث يتعلم المهارات الأساسية للحياة ويدخل عمر النضج متألما. إن الحركة البطيئة لآلة التصوير وصوت الراوي من خارج الشاشة والانتباه إلى التفاصيل هيأت المزاج من أجل هذا الفيلم غير العادي.

يتوافق التحول نحو اقتصاد السوق في بولندا مع سيطرة الإنتاج المشترك في أوروبا ودمج السينما الشعبية الأمريكية في تلك السوق. إن نهاية عصر صناعة السينما البولندية المعانة ماليا (من قبل الدولة) والمتركزة والمحكومة بالرقابة الحكومية، إلى جانب ظهور مشاهدين جدد أصبحت الشيوعية والتضامن بالنسبة لهم تاريخا، قد أحدث بعض التغيرات الحتمية في الإنتاج والتوزيع السينمائيين وكذلك في الأفكار والأساليب. إن شركات الإنتاج المشترك متعددة الجنسيات المتنافسة مع هوليوود هي جمع من الأساليب والأنواع، والتحدي الجديد في الصراع من أجل المشاهد هو تغيير الصورة السينمائية لبولندا. ونتيجة لذلك فإن الوضع المتميز لكثير من الفنانين المشغولين في مساعي معاداة الشيوعية (وبالنسبة لذلك الأمر صناعة السينما عموما) أصبح على هامش الحياة البولندية. ونشأ مخرجون مؤلفون مثل بارانسكي وكولسكي يحمون أنفسهم بأفلامهم لا غير.

إن الوضع الحالي للسينما البولندية، على عكس الكثير من التكهنات المظلمة، لا يُظهر علامات على وجود أزمات بل بالأحرى يشير إلى تغير الحماية وإلى أن تحولا في الأجيال يحدث في عصر الانتقال من نظام سياسي إلى آخر. وفي زمن الانفتاح السياسي الكبير والذي يمكن أن يقال فيه كل شيء (تقريبا) علانية، فإن الكلام الغامض أو المراوغ والرسائل الهدامة (ضد الحكومة) للسينما البولندية القديمة لم تعد مطلوبة. ويشير الوضع الحالي في السينما البولندية إلى أنه بعد فترة قصيرة من «صدمة الحرية» فإن المشكلة التي تواجه السينما الجديدة ليست في بولندا فقط، بل في كل شرق ووسط أوروبا هي أن تجد صوتا جديدا يعبر على نحو ملائم عن «القومي» حين يندمج مع خطابات سينمائية أخرى.

الهوامش:

1- تاديوش سوبوليفسكي: ناقد بولندي صرح بأن «الأفلام البولندية تقول: لن يتغير شيء في هذا البلد» وذلك في ندوة اتحاد المخرجين البولنديين التي انعقدت في جداينيا عام 1991، ونشرت في العدد الأول من مجلة Kino (1992) ص 1.

2- القيد الذاتي المفروض على هذا النص ــ المقتصر على مقارنة الأفلام الجديدة بالأفلام السابقة ومناقشة العلاقة بين «القومي» البولندي المميز والتأثير واسع الانتشار لهوليوود - يفسر افتقاد سياقه للمخرجين البولنديين الذين يصنعون أفلامهم في الخارج مثل الشخصيتين المشهورتين عالميا أجنيزكا هولاند وكرزياستوف كيشلوفسكي،فبعد إخراجها للأفلام في بولندا وكمثال فيلمها الكبير «امرأة وحيدة» وإخراجها الفيلم الهولندي الألماني المشترك«أغنية الحصاد الغاضبة» (1985) الذي أُدخل في ترشيحات جائزة الأكاديمية (الأوسكار) لأحسن فيلم أجنبي، فإن أفلام أجنييسكا هولاند «أوروبا» (1991) الذي حصل على جائزة الكرة الذهبية لأحسن فيلم أجنبي و«أوليفر» (1992) و«الحديقة السرية» (1993) هي فيما بين الأفلام الجديدة الأكثر شعبية والأشد حفاوة نقدية. وبالنسبة لكيشلوفسكي فإن «الوصايا العشر» وهي سلسلة أفلام تلفزيونية في ثمانية أجزاء، مبنية بتصرف على الوصايا العشر في التوراة، قد استقبلت بوصفها إنجازا كبيرا ووضعت مخرجها داخل عالم المؤلفين السينمائيين المشهورين. وفيلماه «فيلم قصير عن القتل» و«فيلم قصير عن الحب» هما فيلمان روائيان طويلان عن جزءين من الوصايا العشر وقد استقبلا استقبالا حارا بصورة استثنائية ولاسيما في فرنسا. إن أفلام كيشلوفسكي الجديدة: «الحياة المزدوجة لفيرونيكا» (1991) وثلاثيته «ثلاثة ألوان: أزرق وأبيض وأحمر» (1993، 1994) عززت مكانته كمخرج مبدع ومتميز.

3- كانت المعايير الفنية في بولندا خاضعة للمعايير السياسية.
وقد سيطر التقسيم إلى أسود (الحمر) وأبيض بين «الجانب المؤيد للشيوعيين» (هم) و«الجانب اليميني» (نحن) على الحياة الفنية في العقدين السابقين على عام 1989. أن تكون مخالفا كان يعني أنك فنان حقيقي، وكان بعض الفنانين يمجدون لمجرد أن أعمالهم متنافرة مع النظام الشيوعي. وبالنسبة للبعض فوجودهم في الجانب اليميني (المخالف) كان كافيا للتهليل لهم بوصفهم فنانين كبار. لقد كان ذلك، بمعنى ما، منطويا على مفارقة تاريخية وامتدادا رومانسيا بولنديا لأسطورة الفنان حامل المشعل (مصباح ديوجين). في هذا السياق كانت جودة الإنتاج الفني ذات أهمية ثانوية.

4- انظر الملحق الخاص عن (المخرج السينمائي) «الندب عى موت الرقيب» صفحات من 1 حتى 8 الصادر مع مجلة Kino العدد 11 (1992). وانظر أيضا الحوار مع الكاتب والمخرج السينمائي تاديزكونفسكي «تنبوءات عن عصرنا» المنشور في مجلة Kino العدد الأول (1991) ص 5، 6.

5- «السينما البولندية - صدمة الحرية» مجلة Kino العدد الأول (1992) ص 3 حتى 5.

6- «ماذا عن السينما البولندية؟» مجلة Kino عدد 11 (1992) ص 21.

7- أنيتا سكوارا، «نجوم السينما لا يتألقون فوق سماء بولندا: غياب السينما الشعبية في بولندا» في (السينما الشعبية الأوروبية) تحرير ريتشارد دير وجانيت فيسندو (نيويورك Routledge 1992) ص 230.

8- انظر مثلا تعليق كرزستوف زانوسي «دفاع عن العالمية» في مجلة Kino عدد 2 (1992) صفحات من 16 حتى 18.

9- سكوارا، صفحات من 220 حتى 231 مرجع سابق.

10- آدم زاجايفسكي، (العزلة والوحدة)، باريس: إصدارات Spotkania، 1986 مقتبس عن سكوارا ص 299.

11- العجيب أن فيلم باجون إنتاج مشترك بولندي فرنسي أوكراني.

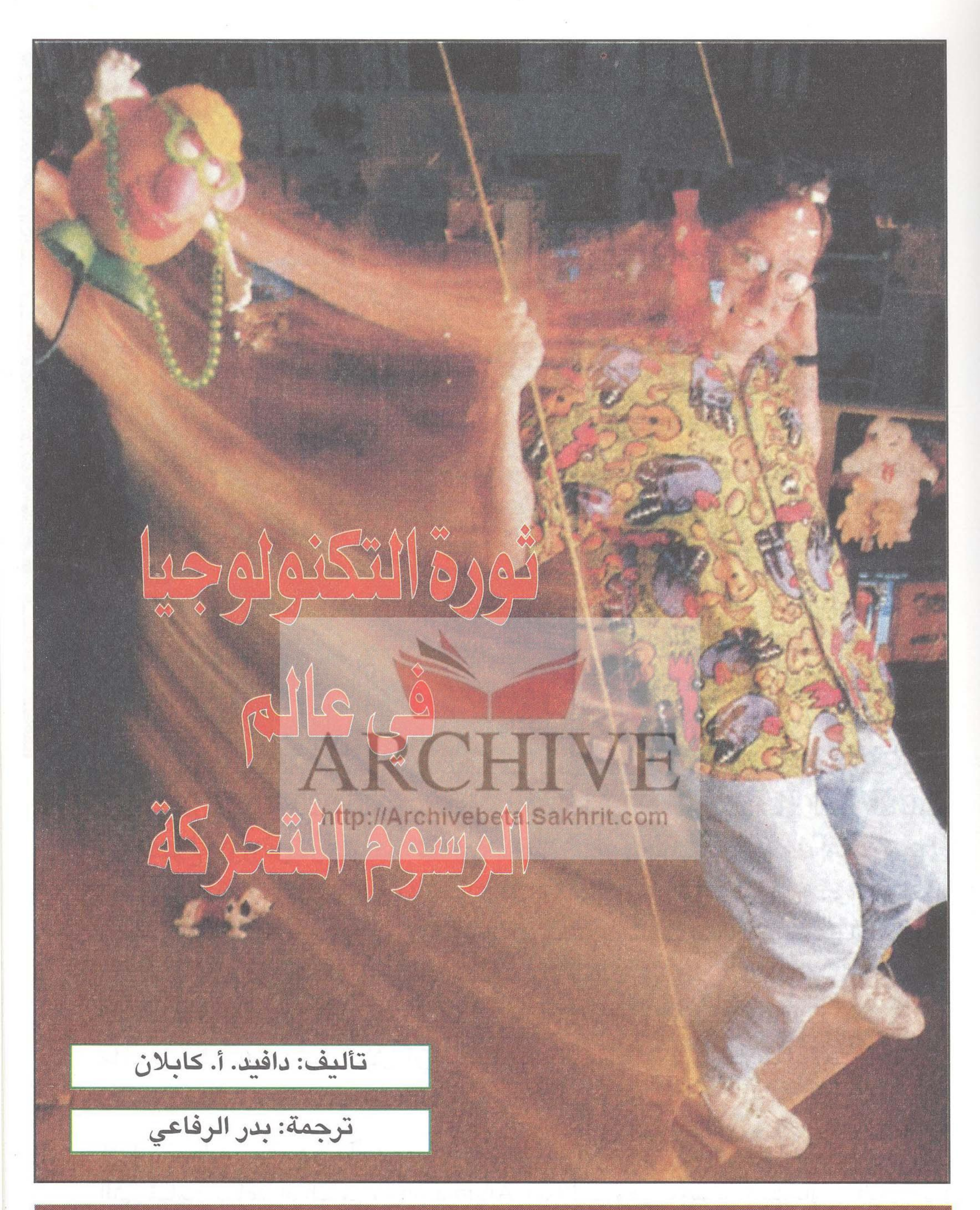
12- في أعمال ستانسلاف باريجا التي استخف بها آنئذ ومازال حتى الآن، كانت عبثية الحياة في بولندا منعكسة بدقة، وكانت هجائياته العبثيةعن الحياة «الاشتراكية» مثل («ماذا ستفعل معي عندما تقبض عليّ» 1975) أو («لعبة الدب الصغير المحشو» 1981) تقول حول تلك الفترة أكثر مما تقوله كل سينما «الهموم الاجتماعية» البولندية منذ السبعينيات.

13- الفيلم الفائز بجائزة مهرجان الأفلام الروائية لعام 1994 «الظهر المتحول» كوميديا للمخرج كازيميرز كوتز تعالج قضايا مشابهة مروية بأسلوب مشابه.

14- مانانا شيب («المطوقون بالمستنقعات الصامتة». مقابلة مع بيوتر زولكن) مجلة Kino عدد 4 (1992) ص 3.

15- جرزي كرزياك «تمرد دون جوان» Konkurs العدد 4، 5 (1991) ص6.

16- كأمثلة: فايدا بفيلمه «الخاتم مع نسر متوج»، زانوسي بفيلمه «اللمسة» (1992)، كونز بفيلمه «الموت مثل شريحة خبز» (1994).



ثورة التكنولوجيا في عالم الرسوم المتحركة

تأليف: دافيد. أ. كابلان

ترجمة: بدر الرفاعي

هل يحدث فيلم «حكاية دمية» المنتج كاملا بالكمبيوتر انقلابا في عالم الرسوم المتحركة؟

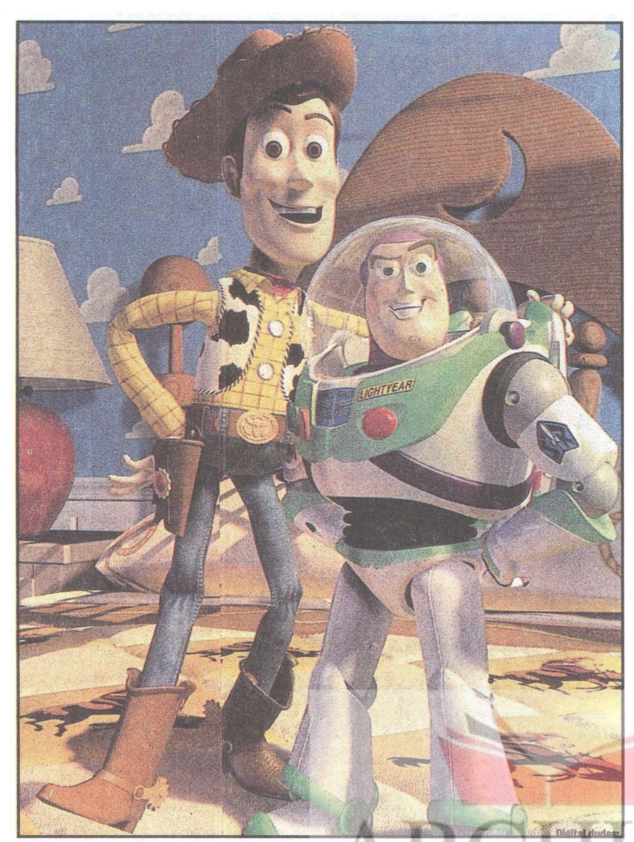
العنوان الأصلي للمقال:
High Tech in Toon Town, Newsweek December 4, 1995.

مراجعة: هيئة التحرير

قد تكون هوليوود مليئة بالأطفال الكبار، لكن جون لاستر يفخر بأنه طفل في الثامنة والثلاثين من عمره. فعبقري الرسوم المتحركة الذي يقف وراء «حكاية دمية» يعرف عن «بجز» و«دافي» و«العجلات الساخنة» أكثر مما يعرف أي طفل برياض الأطفال. وهذا ما تؤكده غرفة مكتبه، على الرغم من أنها تبدو كمدينة للدمى أصابها زلزال للتو: شهادة إحدى الجوائز فوق الكمبيوتر.. دمية للديناصور جودزيلا فوق كعكة عرس ودمية عروس إلى جانبه بينما دمية العريس تتدلى من لسانه. كما أن منزل لاستر في «سونوما كاونتي» ليس للبالغين. ففوق الرف تستقر جائزة الأوسكار التي حصل عليها عام 1989 عن فيلم الرسوم المتحركة القصير «لعبة الصفيح».. وإلى جانبها زجاجة السيدة بتروورث طليت باللون الذهبي. ويعتقد لاستر أن الأوسكار في حاجة إلى صحبة، ويقول: «إن لنا أربعة أولاد، لكن زوجتي تعتقد أنهم خمسة».

ولنتحدث قليلا عن اللعب الطفولي الذي قدمه لاستر في فيلمه الأخير، الذي افتتح منذ فترة قصيرة. والحقيقة أن فيلم «حكاية دمية» يعد أعجوبة تقنية وصاروخا سينمائيا بمقاييس شباك التذاكر. فهو أول فيلم ثلاثي الأبعاد ينجز كاملا بوساطة الكمبيوتر، ويتوقع أن تغير حكايته - عن الدمى المفضلة لطفل، تدب فيها الحياة عندما يكون غائبا - من نظرة الناس إلى فنون التحريك. وطبقا لمصادر صناعية، فقد بلغت تكاليف «حكاية دمية» نحو30 مليون دولار. وهي التكلفة نفسها لفيلم جيم كاري والشريط الدعائي له. وقد حقق الفيلم هذا المبلغ في الأسبوع الأول من عرضه فقط، كما أن ضخامة إنتاج «حكاية دمية» سوف تضعه ضمن أهم أفلام 1995، وتجعل منه منافسا لأكبر أفلام الرسوم المتحركة على مدى تاريخها. وبدأت بالفعل ماكينة الترويج. وفي مهرجانات العطلات سوف تطالعك شخصيات «حكاية دمية» في كل مكان، تحملق في وجهك وأنت تلوك طعامك، وستغرق الأسواق بنماذج هذه الشخصيات. وهاهو هاسبرو يعد لطرح طبعات خاصة من Mr. Potato Head، وهو ماسوف يكلفه 10 ملايين دولار، أي ضعف تكلفة أي دميةأخرى. وتعازينا لـ «جي. آي. جو» و«باربي» التي رفض صانعوهما التصريح بظهورهما في الفيلم.

إن «حكاية دمية» هو نتاج أربعة أعوام ونصف العام من التعاون بين أفلام والت ديزني، التي قامت بإعداد الدمى، وPixer Animation ـ وهي مؤسسة بشمال كاليفورنيا متخصصة في إعداد برامج الرسم للكمبيوتر - التي أنجزت عملا رائعا تحت إشراف لاستر. وديزني ليست ميكي ماوس فحسب. إنها رائد الرسوم المتحركة اليدوية منذ أن أنتجت في 1928، «القارب البخاري ويلي»، ثم قدمت بعدذلك كلاسيكيات مهمة في هذا المجال مثل «سنو وايت» وأخيرا «الأسد الملك». لكن استخدام الكمبيوتر في عمل الرسوم المتحركة يعود

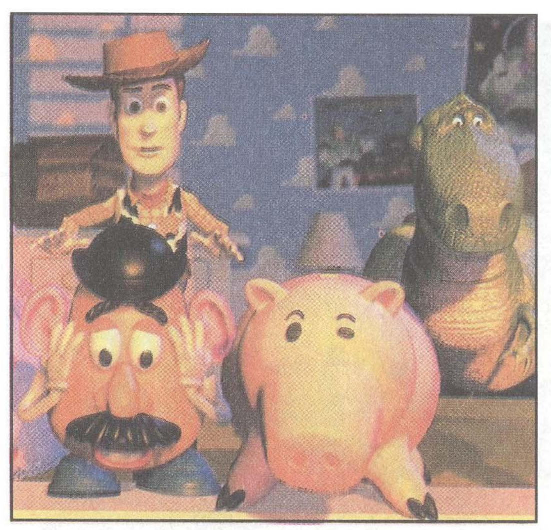


وودي وبطل الفضاء البلاستيكي

الفضل فيه إلى بيكسر، التي قدمت للتلفزيون برامج تكنولوجية عالية التقنية لإنتاج أعمال مثل Listerine و«المنقذون»، وكذلك أفلام قصيرة مثل «لعبة الصفيح» (مدته خمس دقائق). ولم تكن ديزني تبحث عن شريك، كل ما كانت تريده هو التعاقد مع لاستر، الذي عمل معها صانعا للرسوم المتحركة بعد تخرجه في كلية فنون كاليفورنيا. لكن لاستر اختار البقاء مع فريق بيكسر من الشباب.

تأسست بيكسر في 1979 على يد جورج لوكاس، الحاكم المطلق لإمبراطورية «حرب النجوم»، لتطوير برامج الكمبيوتر. لكنه باع الشركة في النهاية بمبلغ 10 ملايين دولار لستيف جوبز، الرجل الذي أعاد الحياة إلى شركة «أبل كمبيوتر». وعلى أمل أن يتم الزواج بين عالم السليكون وهوليوود، غيّر جوبز من أهداف بيكسر. كان يريد شركة سينمائية خاصة به، شركة رائدها الديجيتال وحده، ويقود خطاها خيال الكمبيوتر، حتى شركة Next، التي أسسها بعد «أبل»، سارت في الطريق نفسه، وأنفق 10 ملايين دولار على تطوير تقنياته المتفوقة، وكانت الحصيلة: «حكاية دمية»، فمع مرور الأعوام أصبح يمتلك استوديو حقيقيا، وهو يستعد الآن، مع مستخدميه المائة والخمسين، لإنتاج فيلمين مع والت ديزني، ومن المتوقع أن يظهر فيلم «بجز» مع نهاية العقد الحالي.

و«حكاية دمية» هي قصة العلاقة بين «وودي»، راعي البقر (بصوت توم هانكس)، وBuzz Lightyear، بطل الفضاء البلاستيكي الجوال (توم آلن)، اللذين يقودان معا صندوقا من لعب الأطفال، يحوي شخصيات تمشي وتتكلم وتحس، وتدب فيها الحياة عندما يغيب أصحابها من البشر. كان من الممكن تنفيذ القصة عن طريق الرسوم المتحركة اليدوية، وكان من الممكن أيضا أن يؤدي هذا إلى فيلم تقليدي من أفلام الرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد مثل «علاء الدين».



وودي مع الدمى

لكن لاستر، الذي وهب نفسه لإدخال المؤثرات عالية التقنية على الأفلام الحية، أراد الوصول إلى مشاهدة أكثر واقعية من خلال التحريك ثلاثي الأبعاد، الذي أصبح علامة مسجلة لأعماله. كان من الممكن أن يحاول خلق شخصيات يمكن تصديقها تماما، مثل «تي» الذي التهم الحديقة الجوراسية Jurassic Park (1993)، أو وحوش الغابة في Jumanji. لكن لاستر كان يسعى وراء مايطلق عليه «عالم أكثر مغالاة ونمطية»، شيء في منتصف الطريق بين علاء الدين والحديقة الجوراسية. فعلى الرغم من أن أحدا لن يصدق أنها حقيقية، فإن دمى مثل Woody, Buzz, Mr. Potato Head, Bo Peep تتمتع بملمس وملامح لم تتحقق لأي من أفلام الرسوم المتحركة الأخرى.

لقد أنجز الكمبيوتر Woody في وقت أقل من ذلك الذي احتاج إليه عند عمل «تي». لكن ما يجعل «حكاية دمية» رائعا إلى هذا الحد هو مستوى المطلق. فديناصورات الديجيتال في Jurassic Park، لا تستغرق على الشاشة أكثر من ست دقائق ونصف الدقيقة، وفي Gasper الذي عرض في وقت سابق من هذا العام، استغرق زمن عرض النجوم التي صنعها الكمبيوتر أربعين دقيقة. أما في «حكاية دمية»، المنتج كلية بوساطة الكمبيوتر، فالعرض يصل إلى سبع وسبعين دقيقة. ومن المعروف أن كل واحد على أربعة وعشرين من الثانية يحتاج إلى خمس ميجا بايت من سعة الذاكرة. وبلغة الأرقام، فإن عدد الأقراص المرنة التي يمكن أن تستوعب 550 مليار بايت كفيلة بدفن Bill Gates في منزله الجديد. طبعا ليس بمقدور الأطفال عمل هذا في المنزل. فرسوم التحريك التي تستخدم التقنيات المتقدمة للكمبيوتر تتكلف ملايين الدولارات من الجرافيكيات السليكونية وأجهزة كمبيوتر الميكروسيستم، تدعمها برامج تطبيقية مناسبة من Pixar. وقد احتاج هذا الفيلم، حتى يصل إلى صورته النهائية، أكثر من 800 ألف من ساعات الكمبيوتر.

ورغم هذه السرعة والقوة التي يوفرها الديجيتال، فقد كان أمام ثلاثين شخصا، هم مجموع العاملين بالرسوم المتحركة في فيلم «حكاية دمية»، الكثير من العمل فالتحريك لا يعني الآلية إذ إن كل ثانية كانت في حاجة إلى أن تبرمج يدويا . فعندما يقول Buzz: «إلى اللا

نهاية وما وراءها»، فإن الأمر لا يتوقف على مجرد ضبط مخارج الألفاظ مع حركة فمه، بل إلى ضبط حركة عضلات وجهه حتى تعطي التعبير المناسب. أما جسم Woody، فيتضمن 712 نقطة حسابية مختلفة يتوجب على المحرك المختص التحكم فيها، منها 212 نقطة في الوجه وحده. كما أن على المحرك ضبط الإضاءة والظلال وزاوية الكاميرا. وتعتبر الموضوعات اللامعة، مثل بدلة Buzz الفضائية من الموضوعات سهلة التنفيذ تماما. أما الألياف الطبيعية والأسطح الناعمة - مثل التجاعيد والملابس والقاذورات والنتوءات — فهي أكثر صعوبة. فثانية واحدة على الشاشة تحتاج إلى 90 دقيقة على الكمبيوتر، وهو وقت أطول بكثير من ذلك الذي يحتاج إليه التحريك من الخلية ثنائية البعد. لكن آليات الديجيتال ليست كل المسألة. فـ Woody ينبغي أن يتعلم كيف يكون ممثلا هاويا. يقول بيت دوكتر (27 عاما) مشرف التحريك الذي شارك في صنع الفيلم: «إن اختيارنا للرسام المحرك يكون على أساس قدراته التمثيلية، لا على قدراته في العمل على الكمبيوتر، لأن مهمته، عندما يجلس أمام لوحة الأزرار، هي جعل شخصيات الفيلم تمثل».

وفي هوليوود، يشكك أولئك الذين يعتقدون بأن التكنولوجيا تعني فيلما أرخص في احتمال أن يرفع «حكاية دمية» من شأن أفلام الرسوم المتحركة. ومن الوجهة النظرية، فإن التكنولوجيا المتفوقة يمكن أن تفشل في هذه المهمة ما لم يواصل فن التحريك تطوره. لكن فنانين مثل لاستر ودوكتر ليسا ممن يكررون أنفسهم.. فهما لن يكتفيا في المرات القادمة بمجرد تكرار لقطات من «حكاية دمية». فالمشاهد لابد وستضم المزيد من الشخصيات، وستدور في مواقع أكثر تنوعا. وهو أمر يحتاج إلى أجهزة كمبيوتر أضخم وأغلى ثمنا، تسمح بالعمل بسرعة أكبر. يقول بيل ريفز، المشرف على الإخراج التقني لـ «حكاية دمية»: «اعطني معدة أفضل أعطيك خدعا أفضل».

إن لاستر لا يحب الثرثرة، هو فقط، يريد أن يتحدث عن شخصيات فيلمه «حكاية دمية» وكيف أجاد صنعها، يقول: «إنني أتعامل معهم كمستخدمين في Pixar، لا كنتاج من صنع الكمبيوتر». ومن حسن الحظ أنها لا تتنافس على العوائد. فالشركة حققت أرباحا ضخمة من مبيعاتها، وقد حصل لاستر وحده، على 30 مليون دولار منها، وربما حصل على جانب منها لكونه طفلا.

بهجة ديزني الرقمية

التكنولوجيا تفوز بقلب الإنسان

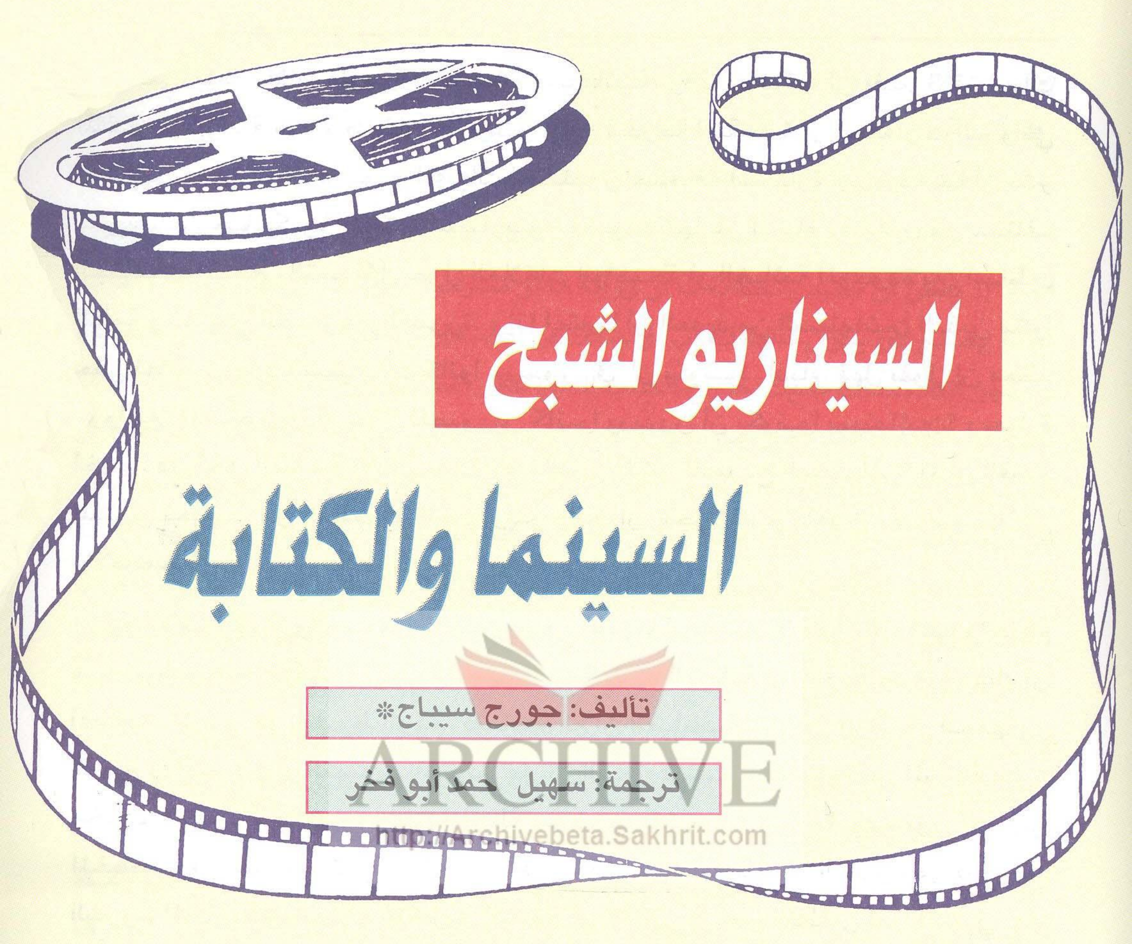
««حكاية دمية» فيلم رائع ومثير، ولا يرجع هذا إلى مجرد أنه نُفذ بالكامل بوساطة الكمبيوتر. فبمقدوري القول إنني قبل مشاهدة هذا الفيلم على مدى 77 دقيقة، لم يكن لدي

أدنى فكرة عن مدى قسوة حياةالدمى. إنه ليس مجرد عنف الإلقاء بك أو تطويحك دون مراعاة لمشاعرك، بل هو فقدان الشعور بالأمان، والإحساس بالاضطهاد والقلق!

«وودي Woody» راعي البقر (بصوت توم هانكس)، قلق بشأن عيد الميلاد السابع لمالكه «آندي». إذ ما العمل لو ترتب على تلقي «آندي» للعب جديدة وأصبح مصير لعبه القديمة هو الإهمال التام؟ هل سيظل «وودي» على نفوذه وسلطانه؟ وقد كان لأسوأ كوابيس «وودي» أن يتحقق، عندما انضم إلى المجموعة إنسان الفضاء البلاستيكي «بظ لايت يير Buzz Lightyear» (بصوت تيم آلن).. بطل خارق، ذو فك مربع، ومزود بأشعة الليزر وأجنحة مدمرة، ليس بوسع كاوبوي يرتدي ملابس مبهرجة، عتيقة الطراز، أن ينافسه. وكان على «وودي» بوجهه البريء والمستدير مثل حبة الذرة، الذي يخفي وراءه قلبا يمتلىء حزنا، أن يفكر كيف يواجه الموقف الجديد.

هاهي أفلام والت ديزني، بالتعاون مع شركة Pixar لبرامج الجرافيك كمبيوتر، تقدم واحدا من أفلام الرسوم المتحركة الرائعة الذي يرضي جميع الأذواق والأعمار. قصة لطيفة ومحكمة، ثلاث أغنيات جديدة، معبرة وساخرة، لراندي نيومان. فريق من الأصوات بقيادة ممثلين مقتدرين من توم هانكس إلى توم آلن، تبعث حياة المرح والبهجة في تلك المخترعات الكمبيوترية، وهناك أيضا دون ريكلز، في دور Mr. Potato Head الفظ، ووالاس شون الذي قدم شخصية الديناصور الحليم، والطفل إريك فون دتن في دور الطفل البشري السادس «سيد»، كابوس الدمى. هذه الدمى التي جمعها «سيد» في غرفته، هي مفخرة هذا الفيلم السوريالي عندما يبتعد وودي وبظ عن المنزل يقعان في أسر سيد، وفي صراعهما من أجل البقاء يضطران إلى الاعتراف بآدميتهما ـ أو قل لا آدميتهما ـ المشتركة.

إن «حكاية دمية» يقدم شيئا مختلفا تماما عما اعتدناه في الرسوم المتحركة اليدوية التقليدية. فالصور، حادة الحواف، ببريقها الذي يتجاوز الواقع، تتمتع بقدر كبير من التجسد، ويظل الحضور ثلاثي الأبعاد يذكرك بأن ما تشاهده ليس نماذج مصورة في فضاء، وذلك لأن يد الإنسان لم تمتد لأي من صور الفيلم. لقد صمم صناع الفيلم على مقاومة الاقتصار على مجرد استعراض قدرة الكمبيوتر غيرالمحدودة. فسر إعجاز «حكاية دمية» إنما يكمن في إخضاع تكنولوجيته لذكاء إنساني خالص، وتقديم شخصيات ثرية وفكرة ليس في استطاعة أي كمبيوتر التوصل إليها. وهي أن هذه الدمى ليست، في واقع الأمر، شيئا آخر سوانا.



السيناريو الشبح

السينما والكتابة

تأليف: جورج سيباج*

ترجمة: سهيل حمد أبو فخر

كان المسرحي مارسيل بانيول والشاعر جان كوكتو والقاص جان جيونو مخرجين سينمائيين أيضا. فقد عرضت الشاشة مرارا وتكرارا روايات مثل رواية إيميلي برونتي «مرتفعات وذرنج» واستلهمت أفلام الرعب من أخبار الجرائد حينا ومن روايات بوليسية منشورة سابقا أحيانا، والترابط ما بين الأدب والسينما وثيق لدرجة ا لتفكير، لدى النظر

العنوان الأصلي للمقال:
Georges Sebbag, Le Scénario Fantome, Le Débat, No 86, Septembre - Octobre 1995

مراجعة: هيئة التحرير

* أصدر جورج سيباج أخيرا «السريالية»، منشورات Nathan - universite 1994. وأصدر في مجلة Le Débat «شتاء الخليج» (العدد 68، يناير ـ فبراير 1992) و«التصفية العرقية» (العدد75 مايو ـ أغسطس 1993).

(1) كريستيان جانيكو، مختارات السينما اللامرئية، باريس منشورات 1995 Art etjean - Michel Place.

إلى الماضي، بنعت كتابة فلوبير بأنها كتابة سينمائيـة، وهذا ما يمكنه أن يفسر الاقتباسات المتكررة لرواية «مدام بـوفاري»، وهـو وثيق لـدرجة الإشـارة إلى استعارات الـروائي الأمريكي جون دوس باسوس لتقنيات السينما والصحافة استعارة مباشرة. كما أن نشر كـريستيان جـانيكـو(1) لمئـة سيناريـو مأخـوذةكلها عن أدبـاء وفنـانين من مختلف الجنسيات يسمح بالتسـاؤل حول العلاقات الواضحة أو الغـائمة الموجودة بين أساطين الكلمة ومخرجي الصـوت والصورة. وإذا اعتبرنا أن العديد من السينمائيين الـذين مثلوا حتى نهاية سنوات الستينيـات كانوا يرغبون في أن يكونـوا أدباء، فهل نقول إن معظم الروائيين المعـاصرين أو حتى المصورين كانـوا يريدون أن يكونـوا سينمائيين؟ وبعبارة أخرى، هل أخلى النموذج الأدبي خلال هذا القرن المكان للنموذج السينمائي؟ أم أن القسم المكتوب تحديـدا من الفيلم، أي السيناريـو والحوار، مجرد قسم ملعون مكـرس للتلاشي والاضمحلال.

وبخلاف المؤرخ والصحفي اللـذين ينبغي عليهما أن يمتثلا لاختبار الـوقائع واحترام مبدأ الموضوعيـة، يتمتع الأديب والسينمائي بالحرية الكاملـة في الرواية والخلق. ذلك أن أعمالهما تنسج على خيـوط الوهم، فتـؤجج نيران العـاطفـة، وترمي إلى إبهار الجمهـور لتنجح في الإعـلام أو التهـذيب أيضـا. على أن القـراء ليسـوا مغفلين وليس المشـاهـدون مخدوعين. فعندما يجتـازون عتبة صالة عـرض، ويفتحون رواية ما، يعـرفون أن رؤية المخططات واللقطات المتتالية أو قراءة صفحة ترتبطان بسلسلة من الخدع ومجموعة من الشروط المادية، ولاسيما أن التأمل في الصـور أو التركيز في نص متعلقان بمبدأ تخيلي عام يقبله الجمهور والكـاتب ضمنا. وما من أحـد يفكر في خرق قاعدة اللعبـة هذه، فهي على الأقل ملزمـة كأمر إداري أو لباقـة اجتماعية أو عرف لغـوي. ونحن لا نوارب ولا نغش أمام إغواء مـا، بل نرفضه أو نقبله. وإن مبـدأ التخيل لا يحول دون الانفعال، بل هو على العكس من ذلك يحرض المشاركة إذ يوقظها من الوهلة الأولى حتى أن هناك قراء يتأوهون وجماهير تستثار في صالات السينما، وتستطيع خرافة مـا فقط أو بعض الأفلام الخيالية أو السـاخـرة أن تزعم أن قبائل نصف متـوحشة أو شخوصا على القمـر يمكنها أن تنسى جهاز العرض فتواجه الحدث الذي يتم على الشـاشة الكبيرة بهياج تقريبا. في هذه الحالة، لا يكون قد أخذ بالحسبان سوى أحـد وجهي مبدأ التخيل: الهلوسة والاستعداد العفوي لتصديق الأمور. في حين يكـون قد تم تجاهل الوجه الثاني المقابل بصـورة واضحة: ترك المسافـة الفاصلة أو القـدرة على فك السحـر. ومع ذلك، لا يمكن اختـزال مبدأ التخيل إلى تجريد العالم من واقعيتـه وتنشيط الرغبة. وكما يبين أعظم أفلام جـان رونوا الذي شكل

فضيحة لدى ظهوره، والسيرة الذاتية النموذجية والمؤلمة لميشيل ليريس، وكلاهما كان بعنوان «قاعدة اللعبة»، فإن هذا المبدأ يتأرجح بين الواقع وتمثيله، لأن هناك تداخلا حتميا تقريبا مابين الخدع والمفاجآت والصحوات والخيبات.

ولئن كان التخيل يضع السينما والأدب في المرتبة نفسها، فإن علاقتهما ليست متبادلة البتة. إذ يمكن أن تقتبس حكاية ما أو رواية ما أو مسرحية ما إلى السينما، ولكننا لا نعرف فيلما يصلح لأن يكون قالبا لكتاب. وفضلا عن ذلك، فإن الانتقال من القصة إلى الصورة يستجر انتقاصات بحيث يصرّح الكتاب الذين تنقل أعمالهم إلى الشاشة بأنهم غالبا ما تعرضوا للخيانة. فقد فضل مارسيل بانيول أو ساشا جوتري أن يقوما بنفسيهما بتبديل الفسحة المسرحية بمنصة التصوير السينمائي. ومع ذلك فقد أوحت طريقة التصوير السريع والإثارة السائدة في الأفلام الهزلية الأمريكية الساخرة بالحركة الدورانية الدائمة التي نجدها في حكايات وقصائد بنجامين بيريه دون شك. غير أنها قد أوحت أيضا، وعلى عكس ماهو متوقع، بروح الفانتازيا التي نجدها في سيناريوين روسيين جمعهما كريستيان جانيكو، وهما «القمع الورقي» لفكتور شكلوفسكي و«قلب الشاشة» لمايا كوفسكي. وإذا ما أضيف الاتفاق الودي الذي يسود بين مخرجي «تربيه» وكتّاب «بولار» إلى شغف بعض الشعراء بالسينما الهزلية، فإننا سوف نتبين بسرعة حدود التآزر مابين السينما والأدب. فالجنس البوليسي والجنس الهزلي يمكنهما أن يصلحا للشاشة في حين أنهما لا يصلحان للتدوين في كتاب. ولكن الأمر مختلف فيما يتعلق بأفلام رعاة البقر التي يبقى الخيال فيها مرتبطا بنزهات على الخيل يمكن للشاشة الكبيرة أن تظهرها في حين يعجز أي نص مطبوع عن تصويرها.

ولا يمكن لفيلم أن يروى، فهو في هذه الحالة يبعث الضجر أكثر من حلم ممل نرويه لصديق، ولا يمكننا أن ننسجه بخطاب لغوي بصورة دقيقة وسلسة ذاك أنه مفرط في الشاعرية لأنه مشبع بالإحساسات ومفرط في النثرية لأنه مثقل بالدلالات. لذلك ينفر نقاد السينما من وصف حدث درامي واضح، ولذلك لا تسمح قراءة السيناريو أبدا، وحتى قراءة مقطع أمين جدا، لأي كان بأن يتخيل فيلما كما تم إخراجه سابقا. فما إن يصور الفيلم حتى يفرض خياله الخاص بأشد من قوة الموسيقا والفنون التشكيلية معا. وحين تقارن القصيدة أو الرواية بفيلم ما، فهي تبدو بمظهر طب عطوف. ولنعد إلى الماضي: ففي عام 1895 أصبح بإمكان المشاهدين أن يتلمسوا مدة زمنية مشخصة حققتها السينما دفعة واحدة في حين عجزت الموسيقا وفن التصوير والمسرح والكتاب والتصوير

الفوتوغرافي والهاتف وحتى الأوبرا عن تحقيقها. فما إن يدخل المشاهد إلى صالة السينما حتى يحصل بقليل من العناء - ولو كان أميا - على ما حلم به الميتافيزيقيون دوما في قراءة الفكر وتشخيص الأفكار ومطاردة الزمن والتقاط المدة الزمنية بشكل مباشر. لم يعد الزمن عصيا على التخيل إذ يشخص أمام أعيننا بشكل مباشر. وفي عام 1895 استحوذت المدة الزمنية السينمائية على برجسون وبروست وريمون روسيل.

إننا نقلب مادة كتابه، وفي المسرح نحس بالمشهد وهو مادة العرض المسرحي. في حين أننا نتوهم الفيلم وهذا ما يصوننا تماما من الواقعي. فالمدة الذهنية للنص المكتوب والمدة التخيلية للمسرح لا تعدلان المدة الميتافيزيقية للفيلم، والسينما لا تقوم مقام الحلم بل تحل محل الواقع. ويهدف الفيلم حصرا إلى حذف ثنائية الذاتي والموضوعي وإلى إحصاء صيغ المدة الزمنية، وبما أن السينما موقَّتة مثل الموسيقا، فهي تستنفر الانتباه والانفعال، والإنسان القابع في المقعد الذي يمعن النظر في الشاشة سوف يفتقر من الآن فصاعدا إلى الموقع الحصين الذي يتمتع به الملاحظ. فهو مدعو لأن يسجل على حسابه مدات وهمية لا يتلذذ بها على أنها شرائح من الواقع أو منتجات خالصة من منتجات خياله. وإذاما كان الجمهور العريض قد اجتاز عتبة الزمن منذ قرن، وتعود على المونتاج وتطبيق المدات الزمنية، فقد أساء النموذج المتلفز للنموذج الزمني السينمائي منذ عقدين من الزمن. وعلى الفترات الوهمية والأسطورية التي كانت تخلب مشاهدي مساء السبت بصورة رئيسية، تجيب في الوقت الحاضر مختارات قصيرة المدة ممتعة أو خلابة ومسلسلات وثائقية وزاد من موضوعات الساعة التي تستوقف جموع المشاهدين في بيوتهم يوميا، وبينما تعرض الشاشة الكبيرة في جلسة واحدة المادة الكاملة للزمن وترسم قالبها بدقة متناهية، تستهلك الشاشة الصغيرة كميات من المادة الزمنية التي بالكاد تسود شكلها وقلما تسوغ ضرورتها وفي حين تقوم الأولى بتكثيف الفترات وتنميقها إذ ترسم المخططات واللقطات اللامعة، تقوم الأخرى باستنساخ أحد البرامج المنوعة وأحد الأشكال العديدة لنوع من البرامج.

غير أنه يجب توضيح النزاع الموجود بين السينما والأدب من أجل فهم حرب المواقع التي جاء بموجبها مذيعو التلفزيون ومنشطوه فوق مخرجي الأفلام. وبنظر الشعراء والأدباء والفنانين، سواء أكانوا أكاديميين أو ملعونين، أنهم يشكلون عصبة مبدعين أو استقراطية عبقرية أو صفوة اختارها الله. وهم واقفون على مثل هذه الأرضية، لم يروا في مخرج الأفلام الموزع بين المنتج والممثلين والسيناريست والموسيقي والمعد والفنيين،

سوى مجرد مدير أعمال فني أو قائد أوركسترا ماهر، وبما أنهم يتحسسون التصوير الضوئي والإغراء الجنسي الذي يتمتع به النجوم أكثر مما يتحسسون موهبة السينمائيين، لم يقدروا القوة الشاملة الرائعة، الوهمية والميتافيزيقية، التي تتمتع بها الآلهة والسحر الذي تتمتع به السينما. وهذا لم يمنع بعضهم إذ بهرتهم أجور هوليوود المذهلة من أن يقوموا بتنميق سيناريو أو أن يكتفوا مثل أندريه جيد بفكرة ملتقطة من ألف ليلة وليلة.

وقد حصل فعلا أن سدد الأدباء على أهدافهم معتمدين على السينما تماما، ففي عام 1938 وفي حين كان سيلين يغرق في مناهضة السامية، وصف غروب «نبتون» ورفيقته «فينوس» في سيناريو «فضيحة في الأغوار» . إن هذا السيناريو اللاذع، وكان معجزة بصوره المتحركة التي تحاكي والت ديزني بسخرية، يظهر عجز آلهة أعماق البحار إزاء مذبحة حيوانات الفقمة على الجليد الساحلي. لقد تركت الأسطورة المسافات الغامضة والسحيقة من أجل الوصول إلى السطح والتمتع بالزمن العابر، وعلى الرغم من غرق «تيتانيك» ونسف «لوزيتانيا»، فقد أصبح عبور الأطلسي في سفينة فاخرة موضوعا أسطوريا فيما بين الحربين. وهذه السفن التي تظهر خارجة من استوديوهات هوليوود يمكنها أن تقل أشخاصا غريبي الأطوار مثل «الإخوة ماركس» في «ليلة في الأوبرا» حتى أن الملاح «سانت أكزبري» يجعل الحدث الدرامي في سيناريو «إيجور» يتم على دفة سفينة تنطلق من «ريود جانيرو» ولسبب أوتوبيوغرافي، نراه يعود إلى رواية ويتلد جومبرويكز «عبر الأطلسي» ليخط سطرا على أسطورة عبور الأطلسي: فقد غادر جومبرويكز موطنه الأم «بولونيا»، ولم يره أبدا، مبحرا إلى بيونس آيرس عشية الحرب العالمية الثانية. والآن تحاول محطات التلفزيون ومعدو البرامج المنوعة تنشيط هذه الأسطورة إذ تنظم جولات حول العالم وعمليات عبور للأطلسي بالسفن الشراعية أو بالمجداف أو بالسباحة.

وفي سيناريو «المار» الذي كتبه وليم بوراس عام 1979 والذي تدور أحداثه الافتراضية عام 2014 في مدينة نيويورك التي تثقلها حرب أهلية ويهددها وباء سرطان مرعب، هناك تنبؤ بحالات الفوضى السياسية والقلق الصحي السائدة في نهاية هذا القرن. ويمكننا أن نذكر أيضا شرارات أخرى ناجمة عن احتكاك الأدب بالسينما يبقى أن نقول إن معظم الكتاب، باستثناء السرياليين، قد ألقوا طويلا نظرة مركزة على استوديوهات جونفيل وهوليوود، وجهلوا الدور الميتافيزيقي والخلاق للمخرج الذي لا

يجمع صفات المصور والمعماري والمصور الفوتوغرافي والموسيقي والمسرحي والممثل والروائي والشاعر مع مؤهلات اجتماعية مالية وإدارية. فالمخرج لا يؤلف جملا ولا يصور لوحات، إنما يذهب أعمق من ذلك، فهو يخرج المعنى الباطني كله ويشخص الفكر تشخيصا ماديا. فالسينما تقدم لنا الروح دفعة واحدة، والمشاهد العادي يلاحظ حينذاك أن الروح ــ التي يعزوها البعض إلى الخلايا العصبية والآخرون إلى علة أولية ــ تملك نسيج المادة والألوان والأصوات والجسد والأفكار. وبقدر ما يتقن المونتاج المدات الزمنية، فإن تجزئتها تجعل دخولها في الروح مصداقيا.

ففي بريتونيا أخذت حارسة منارة زارها كاتب روائي تطالع في الجريدة يوما بعد يوم مسلسلا يروي قصتها ويحكي عن خطيبها الغائب. ولما كانت على يقين من صحة رواية «نصف حقيقية» فقد انتحرت توافقا مع ما جاء في خاتمة الرواية المسلسلة. وعندما كتب أبولينير وأندريه بيلي الدراما السينمائية «البرياتينة» عام 1917، كانا يدركان بلا شك أن حلقات السينما حلت محل حلقات روائية شعبية صدرت في الصحف قبل أن تباع في كراسات أو مؤلفات. نلاحظ عرضا أن الرواية المسلسلة قد حبست أنفاس الجمهور الواسع لمدة طويلة عبر تحكمها بشكلين زمنيين: تقسيم الرواية إلى حلقات وقراءتها اليومية أو الأسبوعية. فلم يتميز سيناريو أبولينير في تقسيم مبدأ التخيل الذي راحت حارسة المنارة ضحيته فحسب، بل في ربط حدث الفيلم بالموعد المنتظم لصدور الجريدة. وإذا ما كان الكتاب مجموعة من الجمل والمقاطع، فإن الفيلم نسيج متشابك من المدات الزمنية التي تجمع زمن التصوير وزمن المونتاج (تقسيم الزمن)، زمن الفيلم (مدة العرض)، زمن المشاهد (إدراك وحدة الفيلم) وزمن العرض الخاص بالسينما (تخييل الوثيقة، تنفيذ الوثيقة). إن مادة الفيلم الأولى والأخيرة هي المدة الزمنية أو الروح بعبارة أخرى، أما السيناريو فهو لا يلعب سوى دور ثانوي. إنه مفكرة بيد المخرج والممثلين، مفكرة لا تعني شيئا بالنسبة للمشاهد الذي يتعرض لمؤثرات وأصوات ووجوه وألوان وليس لحبكة روائية. إن فيلما من أفلام بوستر كتون يمكنه أن يتجاوز سيناريو الكاتب معتمدا على الحركات الإيمائية والإثارة الهزلية.

وفي مجلة Documents عدد أكتوبر 1929، كتب جورج باتاي أقوالا تأخذ معاني مختلفة عن السينما. فهو يقارنها بمكان يحج إليه الناس، ويرى أنها «سُرة الأرض» و«المكان الوحيد الذي لا هم فيه سوى الانشغال بتسلية باقي العالم وبصناعة الدرر من الأصداف» من جهة، وهو يعتقد أن بإمكانه أن يستخلص جانبا ساديا من هذا الفيض

من الاختلاقات من جهة أخرى: «إن هوليوود هي أيضا آخر مخدع يمكن للفلسفة (التي أصبحت مازوشية) أن تجد فيه التمزقات التي تتوق إليها». إن هذه الحركة الجاذبة والنابذة، النموذجية بالنسبة للأدباء، لم تمنع كاتب «قصة العين» من أن ينذر نفسه عام 1944 لسيناريو عاطفي طويل مبهم يدعى «بيت اللهب» استطاع أن يعهد بإخراجه إلى لوي بونيل وروبرت برسون. وقد أرخ باتاي ووقّت أحيانا جميع لقطات «بيت اللهب» كما لو أنه اعترف بأن مدات الفيلم ليست قابلة للتبادل ولكنها فريدة لا تبدل على الرغم من كونها مختلقة.

وخلافا لما كان برجسون يخشاه، فإن ثقافتنا لا تعمل من أجل الفسحة، بل من أجل المدة. والسينما هي التي تمدنا وتزودنا بالمدات الزمنية. وفي حين تلزمنا سنوات للوصول إلى الكتاب، وتقاليد للنفاذ إلى المسرح، تعرض السينما على الفور معالجة عاطفة ما في كل حفلة. وهي تبين لنا دون عناء أن الفسحة ليست سوى نوع من المدة. وتحت ستار التسلية أو اللهو، يحصل عبر التمثيل تعليم لا يفصح عن اسمه. بذلك تتحول صالة السينما إلى مدرج مسرحي وإلى غرفة عمليات. ويلاحظ المشاهد بشكل واع تقسيم القصة وتوزيع الأدوار وحدود اللقطات. فحينا يكون الجراح قد مسح بعناية آثار تدخله، وحينا يعرض الجزار لحما حيا مختلجا. وتقتضي تعرية المقولات وتجزئة المشاهد وزنا وإيقاعا وميقاتا بصورة خاصة. علينا أن نعرف كيف ندخل في حقل الرواية حيث يمكن للافتتان أن يكون برهانا، مخططات لثانية أو لثلاث أو لعشر ثوان. إن عمليات الإدغام والاستبقاء والاختصار والتقطيع والرقابة تهتم بتتالي الثواني والدقائق أكثر مما تهتم بالمحتويات. ويمكن أن نضيف إغراق الانتباه وإشاعة الضجر لها أيضا. فهناك عقرب ثوان بداخل كل مخطط وكل لقطة وكل مشروع لقطة. إن أيا منها ينطوي على ليلة زفاف مدة متوهمة وزمن موقع.

وللكتاب تاريخ طويل موسوم بتدخل المطبعة وافتتاح المدارس وأماكن الكتابة. وبعد مرور قرن على السينما، أصبحت الحقبة المجيدة، حيث كان الجمهور العريض يحتشد في صالات العرض، من عداد الذكريات. والغريب في الأمر أن الأدباء وكتاب السيناريو يصادفون اليوم صعوبات مشابهة، ذلك أن جمهورهم التقليدي قد ابتعد عنهم، وبالأحرى فقد راح حاملو المؤهلات العلمية يطقطقون على آلاتهم في حين يبدو الجمهور أمينا للشاشة الصغيرة. وهناك أسباب عديدة لهذه الوقائع غير أن علاقات الأدب بالسينما التي عالجناها بصورة أولية تقدم بعض العناصر المفسرة لذلك، فليس الأدباء

وكتاب السيناريو محبوبين ولا مكروهين، بل هم بالأحرى مجهولون كأنهم ينتمون لدائرتين مختلفتين. وعندما يستحوذ المخرجون على الجماهير تاركين لها شعورا بالحرية، يكون رجال الأدب عرضة للنزاعات الداخلية. فحين كان الفن السابع يفرض مداته الزمنية الخلاقة، كان الممثلون والروائيون على يقين من أن الذي تأثر من جراء ذلك هو نظام الفنون الجميلة فقط، وحين كان الأدباء يهتمون بالسينما، كانوا يبالغون بدور السيناريو.

ولا شيء يمنع كتاب السيناريو من الاقتباس من التوراة أو من التراجيديا الإغريقية أو مسرح شكسبير. ولكن، وعندما يعد بازوليني عملا لسوفوكليس أو لبوكاس، أو شاوسر أو حتى ساد، فهو لا يعدل عن رؤيته للجمال التحريضي والرمزي ولاعن رغبته في مطابقة العام مع الخاص. ولا سيما أنه نجح في تجديد السينما الإيطالية الواقعية الجديدة عبر اقتباسه لأحدوثات طريفة وأساطير راسخة. كما نافس كوروساوا أعلام أفلام رعاة البقر والأفلام الملحمية عبر اقتباس «مكبث» و«الملك لير». وفي الواقع أن المخرج الياباني، قد آثر في فيلم «شرك العنكبوت» وفيلم «ران»، التطبيق المعماري والانصهار الشامل على حساب الشخصيات السيكولوجية في دراما شكسبير. وباستثناء كتاب الروايات البوليسية والخيال العلمي، استطاع قليل من الأدباء مثل بريفير وموررافيا أو جراهام جرينه أن يعملوا فعلا مع المنتجين والمخرجين. ومعظم أولئك الذين استهوتهم السينما مثل كالفينو وكلوديل ودانتزيو وغومه دولاسرنا ومارتان دوجار وجرترود ستن وستيفن زويج لم يتجاوزوا مشروع السيناريو. ولم يستطع سارتر نفسه الذي اجتهد في سيناريو عن فرويد تجاوز العقبة هو أيضا. ويمثل أحد سيناريوهاته الأخرى وهو بعنوان «عائلة فوكس فيه» سيناريو الكاتب تماما: فهو ساحر في نصه وفاشل في حبكته. لقد أحرجت قوة السينما الدرامية الخلاقة أولئك الروائيين والشعراء المبدعين المنزوين والمرتبطين بالناشر أو بحلقة ضيقة من القراء، فلم يدركوا أن الانتقال من التصميم الأولي للسيناريو حتى شكل الفيلم النهائي يكفي لتسويد آلاف الصفحات ولقضاء ألف ليلة وليلة.



تأليف: جون أور

ترجمة: هناء أحمد عطية

السينما والحداثة

الحداثي في السينما هو التاريخ تقريبا، ولكنه أبداً لن يحل محله، ويبدو أن هذا هو التناقض الظاهري الذي يواجهنا نحن عند النظر إلى الفيلم عبر الخمسين عاما الأخيرة. والأسباب معقدة.

نستطيع أن نتفهم تلك الأسباب لو أننا فقط نظرنا إلى الأعمال الفنية الحداثية - بما فيها الصور القصية - كعمليات توجد حسب الحس النيتشوي بالعودة إلى الوجود تتحرك قدماً نحو ترديد صدى الماضي.

هذا هو الفصل الأول من كتاب **Film and the Paradox of the Modern**

مراجعة: هيئة التحرير

ليست الأعمال الفنية الحديثة «حديثة» تماما، ولكنها تشتمل على عدد من الأمور الأخرى أيضا.

وتحاول خواصها المميزة أن تتملص من الخلاصة الحاسمة لاسمها المبجل لدرجة أن كلمة «الحديث» لن تستطيع استيعابها تماما.

ونحن عندما نواجه بهذه الصعوبة الموضعية للخطاب الفيلمي، يصبح الإغراء هو في اجتياز طرق مختصرة.

وقد تجاهلنا دائما طبيعة التحول الذاتي للحداثي، ميراثه الخاص وفاعلياته التي لا ترحم. وبدلا من ذلك سوف نتخيل هزيمته، ونراه كما لو كان شيئا ينتمي بالفعل إلى الماضي. ويعتقد كثير من النقاد بالهوس نفسه - مستحثين خطى تغير التصميم في العمارة الحالية - أن أي شكل جديد هو «ما بعد حداثي»، وذلك تأكيدا لخطى أسلافهم الذين أسبغوا التمجيد على كل الأشياء باعتبارها «حداثية».

إلى حد ما تظهر «ما بعد الحداثة» نفسها باعتبارها علامة على إيديولوجيا استهلاكية خاصة في الولايات المتحدة التي تبشر بلهو غير نقدي.

غير أنه غالبا ما تعطي بادئة «ما بعد الحداثة» الآن، المرتبطة بكثير من المفاهيم في النظرية الثقافية، شهادة على الاستهلاكية محدودة الأفق لعصرنا هذا. وتصبح هذه البادئة نموذجاً لمفاهيم لا تزال حتى الآن ملفقة. فقد عوملت التغيرات في الشكل كانقطاعات حاسمة مع الماضي وأصبحت المقدمات كتصنيفات للفرضيات.

ليس من السهل للسينما أن تصدر بمقدمة. حتى المصطلحات المستخدمة هنا مثل الكلاسيكي والحداثي استخدمت بطريقة تبجيلية ومختصرة ومحدودة وليست نهائية، كما أنها تؤثر بضعف في شكل فن لا يزال عمره مجرد مائة عام فقط.

سينصب اهتمامنا الأساسي في مسألة الحداثي على التغيرات السينمائية خلال الفترة الناطقة من 1958حتى 1978، فعلى مدى هذين العقدين، وصلنا - كما أرى - إلى اللحظة الفعلية للحداثي في السينما الغربية. وأتمنى أن أناقش هنا، الطبيعة الانعكاسية للفيلم الحداثي، كثافته للمفارقة وللمقابسة، وللانعكاس الذاتي الدائم، ولوضع كل شيء بين علامتي تنصيص، فهي ليست ما بعد حداثية، بل على العكس فهي تحمل ملامح أساسية لسينما مواجهة مستمرة مع الحداثة. أكثر من هذا فإنه سيظل مصطلح «الحداثي» مبهما إن لم يكن مغلوطا. وسوف نطلق على سينما هذه الفترة «حداثية» بدلا من «كلاسيكية» لسببين:

الأول يمكن أن يرى على ضوء الأداء النقدي والمدمر للحداثة في المجتمعات الغربية.

والثاني يمكن أن يرى على ضوء تلك الانقطاعة الحاسمة مع القص الهوليوودي لنظام الاستوديو اعتبارا من عام 1960.

ومع ذلك فسوف يظل من الأدق أن نطلق على هذه السينما «حداثة جديدة» وليست حداثية أو «ما بعد حداثية» لأنها تعني أيضا عودة نيتشوية للحداثي، إلى تلك اللحظة المبكرة من الحداثة الرفيعة ما بين عامي 1914، 1925، عندما كانت السينما لا تزال في بدايتها التكنولوجية. وكانت الفترة الأولى من عمر الحداثة السينمائية قصيرة الأجل. وقد أجهضت هذه السينما في هوليوود بفعل السياسات الثقافية لوضعية السوق، أما في أوروبا فقد تعرضت للمخاطر المزدوجة للرقابة والدكتاتورية وحوصرت بين كماشة حركتي هتلر وستالين. وهكذا يمكننا الحديث عن نوعين من السينما الحداثية، سينما صامتة لمورناو، درابر، لانج، بونويل وايزنشتين، وسينما ناطقة تألقت خلال الستينيات وأوائل السبعينيات.

كيف يمكننا أن نفسر تلك الفجوة خلال ثلاثة عقود تقريبا؟ الإجابة بالطبع ستكون أن تلك الفجوة هي ابتكار نقدي ولكنها ضرورية. وتلازم أمرين لإحباط استمرارية الفيلم الحداثي: واقع الكبت والنفي السياسي، والبداية البطيئة للتكنولوجيا في السينما الناطقة.

وقد تم إدراك وتسوية استخدام الصوت من قبل مخرجي أوروبا الكبار من أمثال إيزنشتين، لانج، بونويل عن طريق التطورات السياسية. إن ارتباط لانج الأساسي ببريخت وبالتعبير في فيلم «م»، ذلك الفيلم الذي جمع بجرأة بين القتل المسلسل وبين المجاز السياسي، كان قد تم إخراجه قبل أن يفر من النازية الألمانية بعامين.

وخلال الحرب، حرك فيلم إيزنشتين «إيفان الرهيب» المخرج السوفييتي تجاه الصوت واللون، ويستطيع البعض أن يدعي أيضا أنه عودة إلى المجاز السياسي والتعبيرية المسرحية. وظل بونويل في المنفى بعد انتصار فرانكو.

وهكذا ارتبطت باختصار الأعمال العظيمة لكل من لانج وايزنشتين بالحداثة الرفيعة، كما توحي ــ هذه الأعمال ـ بالعودة النيتشوية، بالتكرار الفني جنباً إلى جنب مع تقدم ملحوظ لحرفية الأسلوب.

ويعد التكرار Recurrence كإكمال للأسلوب بمثابة التناقض الظاهري للسينما الحداثية، صحيح أن هذا التناقض ليس مرتبطا بالسينما فقط، ولكنه في السينما ـ كفن صناعي ـ يعد أكثر حضورا.

الحركة في الفيلم إما خطية أو دائرية. ومنذ إيزنشتين فصاعدا امتلكت الحركة الخطية، حركة ــ حسب مصطلح كيراكاور ـ في اتجاه الإنجاز الفيزيقي الأفضل للواقع، نحو تأسيس، وبالذات في سينما فيجو ورينوار، المرونة الواضحة للصورة.

على العكس من ذلك، فإن الحركة الدائرية تستحث التشوش المتزايد في الصورة والتكثيف. ونزع القناع عن الطبيعة الإشكالية للعالم الرأسمالي الحديث.

وهكذا يبدو أن تاريخ الأعمال السينمائية هو تاريخ التوتر والتناقض بين الاثنين، بين الخط والدائرة، الخطى والعودة، بين جماليات كيراكاور وجماليات أدورنو.

ويبدو في هذا السياق أن كثيرا من البلاغة الحالية «لما بعد الحداثة» مخترعة ومحدودة. حقا إن هذه الملامح للأسلوب أو للقص تسمى «ما بعد الحداثة» كالمقابسة Pastiche، الوعي السردي الذاتي، لعبة اللعب Game Playing، تكافؤ القوى. والتي هي من دون شك حاضرة في الثقافة المعاصرة، إلا أنها كانت موجودة منذ البداية كجزء من انفصال الحداثي عن السرد الكلاسيكي للسينما الناطقة، ذلك الانفصال الذي أتى إلى نهايته منذ الخمسينيات وأغلبه كان من ابتكارات الحداثة الجديدة.

وقد عانى التمرد الحداثي منذ عام 1910 فصاعدا من وجهة النظر الرومانسية للعالم تجاه العمل الفني كشكل للنضال الإنساني الفعال تجاه الاتساق الكوني. كان هذا البحث الطوباوي عن الاتساق داخل عالم منقسم ولاآتي، بحثاً خلال المعاناة الرومانسية للفنان عن نظام عضوي جديد. وعلى العكس من ذلك تميز وضع العقل الحداثي بالتجزيئية، كان أقرب إلى المدينة منه إلى الطبيعة، إلى التكنولوجيا منه إلى التقاليد، غير أنه وكما يشير تايلور فإنه في أكثر مراحل تاريخنا الحالي أهمية وحدت الثورات السياسية لـ 1968 بكفاءة ما بين الحركتين المتقابلتين. أسلوب النضال السياسي الباريسي، تمردات شارعها، القوى الوجودية للابتكار، الوعي الذاتي للمسرحية، الاستحواذ. مع الإشارات الثقافية، كل ذلك كان حداثيا في تنافره الموحي. ومع ذلك فإن نهاية حلم المجتمع الصناعي الكوني المعتمد على مشاركة متساوية للكل، كان طوباوياً وفي الوقت نفسه رومانسياً.

وعلى الرغم من فقدان اليوتوبيا بعد 1968 والإزاحة الفكرية بوساطة المعالجات غير الدرامية للكوارث في الفلسفة الفرنسية التي سماها جاي Jay بـ «النطق بالكوارث لآخر مرة»، فإن البحث من أجل التخلص من جاذبية الرومانسي ظل جزءاً مهماً لثقافتنا.

وصار ذلك حقيقيا بالنسبة للسينما مثلها مثل أي فن ـ نوعي ـ آخر. فقد استخدمت كلا من التجزيء السردي واللعب بالكاميرا وذلك لعمل قطيعة مع البناء العضوي لرؤية

العالم الرومانسية، كما أنها لم تعزز فقط تدمير الشكل الذي أوضحه «أدورنو» في الحداثة الرفيعة بل أيضا تلك الأشكال الخاصة بحركة الوعي الذاتي التي ادعى بعض النقاد بإصرار عدم وجودها في الحداثة على الإطلاق.

وعلى الرغم من هذا الخلق المتواصل فقد احتاجت عودة الحداثة إلى عنصر حيوي آخر، تحتاج الحركة الخطية لحرفية السينما كي تعزز قوة المحاكاة للصورة.

ولو أن التقليد الرومانسي لم يتركنا حقيقة نهائيا، لما كانت بصمة الواقع ولا الإلحاح بين مخرجي السينما لكشف الواقع الفيزيقي أمام عدسات الكاميرا.

في السينما يكثف الواقع بالفعل عن طريق الارتباط بالخواص الأخرى للوسيط. ويعد فيلم «رينوار» مثلا قاعدة اللعبة La régle du jeu الآن فيلما «كلاسيكيا»، ذلك لأنه عام 1939 كان فيلما يحاكي التقليد وحداثياً أيضا فهو يعرض بجرأة صورة فيلمية لمجتمع عيني محدد، ببيئة اجتماعية في زمن محدد ومكان ــ الشمال الفرنسي ـ الطبقات الوسطى في المدينة والريف قبل الغزو النازي مباشرة. في الوقت نفسه أثبت الإخراج المبتكر لرينوار بحرفية عالية صعود الحداثة الجديدة للموجة الجديدة الفرنسية في الستينيات. وخلف سرديته الغنائية، كان هناك مناداة بتكريس الأسلوب الصافي، استشرافا لكل حركة الحداثة.

وهكذا أصبحت واقعية رينوار تمجيدا للشكل الصافي للجيل الآتي من مبتكري الحداثة الجديدة.

أصبحت مصداقية رينوار مثلا يحتذى لفيلم الموجة الجديدة الشهير «جولي وجيم» لفرانسوا تريفو عام 1962.

حركة الكاميرا العصرية، وحركتها البانورامية المتدفقة واللقطات المتوسطة ـ الطويلة، وعمق المجال وغنائياتها الرشيقة، كل ذلك يدين بالعرفان لسينما رينوار.

فضلا عن ذلك، فبعد عشرين عاما أصبحت الكاميرا أكثر جرأة في حركتها، ولقطاتها البانورامية، وأصبحت مكانيا أكثر مقدرة في استخدامها لسينما الشاشة العريضة، بينما تربط ثيماتها «التراجكوميدي»، العقود الأساسية للحداثة في السينما، العشرينيات والستينيات. وقد استخدمت عن رواية السيرة الذاتية لهنري بيرروش، الرنين الأدبي فضلا عن إخراجها الغنائي، السرد المكتوب مع الصورة المتحركة. والفيلم يصور منزلا بوهيميا لثلاثة من عصر الحداثة الرفيعة يتخلصون من عوائق الكبح العاطفي ـ البورجوازي، ولكن في سبيل التعبير عن ذلك نقل باطراد الحساسية الآنية للستينيات،

الوجودية، والتي لا تتسم بالاحترام الكافي، بناء الشعور الأساسي لجيل الشباب الساخط في فرنسا.

وينطوي الأمر على مفارقة تاريخية قوية، فهو صورة عن «بعد ذلك» وأيضا عن «الآن».

في فيلم «جولي وجيم» تعتبر الموجة الجديدة، حداثة جديدة، إعادة ميلاد للحداثة في عصر تال. وبملابسه المؤسلبة وحرية حركته، وقف ضد التراكم الفوضوي الناضج والإخراج المتخشب لفترة السينما البريطانية، ولكنه يتجنب أيضا التدفق الإغوائي في معالجة السينما للماضي بتحويله إلى نوستالجيا، ذلك لأن التاريخ عند «تريفو» هو حركة للأمام وحركة للخلف أيضا. وقد نجا الثلاثة، كاترين، جولي، وجيم من الحرب العالمية الأولى. وقد عولجت حياتهم - طبقا لإعداد تريفو — حسب سجل حرائق النازي التي شاهدوها غير مصدقين في جريدة سينمائية في باريس، لكن حياتهم تدور في دوائر مفرغة، فكاترين لا تستطيع المفاضلة بين الزوج والعشيق غير أنها تستطيع أن تحل معضلة عدم قدرتها على هذا الاختيار فقط عن طريق اتخاذها عشاقاً آخرين وذلك حتى تشق المأساة الدائرة المفرغة.

وقد دعمت البانورامية السلسلة ذات 360 درجة لراؤل كوتار الحركة الدائرية. وكما تتحرك الأشياء خلال الزمن، فيكبر الثلاثة وتخشى كاترين من كبر السن، تتكرر الصور والأماكن نفسها، يزورون المنازل نفسها، يقابلون الأصدقاء أنفسهم ويجرون الحوارات نفسها، ويحسون بالمشاعر المتصارعة نفسها — ويركز الفيلم على اختلاف الدورة بين انبثاقها وممارستها وأيضا تشابهها. ونحن بعيدون عن الشخصيات من خلال تجنب الميلودراما. رغم ذلك فإنه من الممكن أن يشبهوننا. وعلى قدر ما «يكونون» بعدئذ و«الآن» تكون السينما الحداثية بعدئذ والآن. وفي هذا العناق الغنائي بين التقدم والعودة، تربط صورة تريفو بطريقة ارتدادية بين حاضر الصورة وماضيها.

ويتصل وصفنا بوضوح للموجة الجديدة باعتبارها حداثة جديدة بصفة الواقعية الجديدة للسينما الايطالية لما بعد الحرب. أضف إلى ذلك، وكما بيّنا، فإنه بتوريث المصداقية المركبة لرينوار، وبالواقعية الجديدة، وبلانج وإيزنشتين، تسير الحداثة الجديدة متوازية مع التحسين التقني للصورة.

كلما تطورت قوة الصورة أكثر، كلما استطاع الحداثيون الجدد أن يغيروها أكثر. حيث تعتمد ابتكاراتهم على هذا التطور، على تطورات التاريخ الحرفي وتاريخ الثيمات التي

تستوعبها وتزيحها.

الحداثيون الجدد هم من المبتكرين ومحطمي التقاليد الراسخة الذين حققوا مكانة خاصة في فن القرن العشرين عن طريق دمج السرور بالتدمير، القلق بالسحر في ميزان متعادل. ولدى هؤلاء سينما تحدٍ ولكنها سينما تأكيد أيضا، سينما تنافر غير أنها سينما غنائية أيضا. سينما الغموض وحدّة الذهن، وفوق كل ذلك فإنها سينما قوة الإرادة الارتدادية. وتأمل سردها يكون دائما اعتمادا على قوة الكاميرا نفسها. ومنذ عام 1970 صار مجال السينما الحداثية أكثر اتساعا، فقد أصبح مثل الحداثة نفسها كونيا. ففي هذه الفترة امتلكت أفلام «اكيراكيرساوا»، ساتيا جيت راي، أندريه تاركوفسكي، اليم كليموف، لاريسا شيبتكو، جلوبير روشا، أندريه فايدا، شين كينج، زانج يمو، وهوهيسا وهسين، قوة أي فيلم آخر سيناقش هنا.

غير أن لحظة تفوق الحداثة الجديدة امتلكت منشأها - الأصلي - في السينمات القومية لأوروبا الغربية والولايات المتحدة، حيث ارتبطت بالحداثة الغربية الرأسمالية، ففيها تعد السينما غالبا في أعلى قوتها عند مخرجين بزغوا عبر التقاليد القومية المميزة.

وقد أكد «جان لوك جودار» على وجود أربع سينمات قومية فقط وهي الروسية، الايطالية، الألمانية والأمريكية.

ومن بين هذه السينمات، يعلن جودار، أن السينما الأمريكية صارت تمتلك الحركة الدائمة باستمرار، وهي قلب الطاقة الذي لا يقاوم، فهو يغزو العالم عن طريق السينما الروائية لأن أمريكا كبلد، تفتقد الحس الراسخ بالنفس. على العكس من ذلك فإن السينما الألمانية والروسية - قبل الفاشية، كما يرى جودار - نتاجات للتمرد الثوري لأوروبا بعد 1917.

ومنذ عام 1945 أصبحت إيطاليا، وهي البلد الفاشي الذي هزم الفاشية، عند جودار، تمتلك فقط السينما القومية الحقيقية. نستطيع أن نرى في الحال اختلال التوازن. فقد كانت هوليوود ولاتزال الطاقة المركزية للتوسع الخالص، أما السينما الأخرى فقد كانت مميزة وثورية وليس هناك شيء آخر.

تعد وصفة جودار شديدة الجاذبية غير أنها مضللة: وهي طبقا للمصطلحات الكونية تعد شديدة المحدودية وحتى في نطاق الغرب فإنه يمكن التعامل مع المدخل القومي للحداثات الجديدة بطريقة مختلفة.

وإنه يمكن أن يتجلى في الانفجارات الداخلية المشتركة للنوع الهوليوودي عن طريق

مخرجين أمريكيين ابتداءً من ويلز حتى سكورسيزي، خارجا من رؤية التهد القاسية للفيلم الأسود Film Noir.

إضافة إلى ذلك، فإنه - أي هذا المدخل - ينبعث من تحول الحداثة الجديدة للسينما الأوروبية في فرنسا وإيطاليا وألمانيا الغربية، ولبعض المخرجين الفرادى في البلدان الأخرى كانجمار برجمان في السويد، ولوي بونويل في أسبانيا. ولن نستطيع حتى أن نفهم صعود وهبوط السينما الأوروبية دون البيان العريض لتمويل وتغير - ذوق - الجماهير. فبينما هبط إيراد شباك تذاكر الأفلام الأوروبية في بلادها بسبب المنتجات الكونية لهوليوود، نرى انبعاثاً غير عادي للفيلم في أوروبا الشرقية أثناء التحدي الحاسم للايديولوجيات الخاصة الواحدة - الشيوعية - للحداثة.

يجب النظر في هذه السنوات إلى - بعض - مخرجي السينما في البلاد الشيوعية في أزمتها الحالية باعتبارهم يحققون إضافة حيوية لكل من بنية الفن والحداثات الجديدة. وتعد أسماء تاركوفسكي، كليموف، شيبتكو، زانوسي، كيبسلوفسكي، بعضا من الأسماء التي تأخذ في الحسبان وذلك في غياب مخرجين جدد في الولايات المتحدة أو أوروبا الغربية بالقوة نفسها وهذا يشمل دافيد لينش، وبيتر جرين واي. وقد استطاعت الشيوعية - وهي في ضعفها ويا للمفارقة! - إنتاج سينما أعظم من الرأسمالية الاستهلاكية وهي في سطوتها التامة.

ولا يزال هناك فارق أساسي، فقد برزت سينما الحداثة في آسيا وأوروبا الشرقية بسبب الصدام بين التقليدي والحديث، بين الأسطوري والديني من جانب والأيديولوجية السياسية من جانب آخر. بينما تختلف السينما الغربية، في تشكيلها الطبقي، فصورها تطرح بشكل عام العوالم الحياتية للفئات العليا من الطبقة المتوسطة. إنهم يدنسون - في الواقع - صور البورجوازية.

ودائما ما تبدو هذه الصور متناقضة بطبيعة الحال. فهي صور للرخاوة، وليست للصلابة، للضعف وليست للقوة، للقلق وليست للثقة، صور مشوشة عن طبقة تبدو أحياناً حمولة على رغم أعدائها، وعدم ثباتها.

ويصبح الخطاب الكلي للسينما والحداثة، من دون هذا الإدراك الجوهري، عديم الأهمية.

إن المشكلة المركزية للبورجوازية فيما بعد الحرب تكمن في أزمتها العميقة في القيم، فقد تحدت كل من التكنولوجيا والثروة واللهو كل القيم الراسخة إلا أنها فشلت في ملأ الفراغ

الـذي خلقته. وتكمن إحـدى أزمات الحداثـة ـ كما أشـار «مايكل أنجلـو انطونيـوني» في إخفاقها لخلـق قيم جديدة، تتماشى مع التقدم في التكنـولوجيا التي نستخدمهـا في حياتنا اليومية. بينما تبـدو التكنولوجيات الجديدة شـديدة الإرباك في تأثيرها المدمـر على حياتنا، فإن التطويرات التي تقدمها ترسخ أزمتنا الأخلاقية.

والاختـلاف مع الحداثة الـرفيعة هـو اختـلاف تنويـري، ففي العشرينيات تعـرضت السينما التعبيريـة الألمانيـة لإخفـاق ولقلق الطبقـة الـوسطى وهي على حـافـة الإفـلاس الاقتصادي.

أما في الستينيات فقد تحدت الحداثة الجديدة رضـا البورجوازية الأوروبية الذاتي التي أضاعت روحيـاً سماتها الجديدة في منـاخ الخوف للحرب الباردة. ولابـد أن نذكـر هنا أن سينما الحداثـة هي دفـاع إلى حد كبير عن نقـد «بـوردو» Bourdieu الهدام للـــذوق البورجوازي ، بقدر ما تعكس أيضا تحديا عميقا لهذا النقد نفسه.

يعيش الأبطال البورجـوازيون للقص الحداثي الجديد في ظل القلق الـذي حدده بوردو Bourdieu في العلاقة بين الثقافي وثراء رأس المال. وقـد أتاح لهم عالماً أكثر تعليما وازدهارا أن يكـونوا بتفـاخـر، مثقفين على قناعـة بالأعمال الفنيـة وعلى اطـلاع بنتاجـات طبقتهم الخاصة. غير أنهم ظلوا قلقين بصدد ضرورة المال، وفجاجته الصـارخة ومقدرته القاسية على رأسملة الايقونات الثقافية والهبوط بها إلى حد المنتجات العُملية أي بسعر السوق.

وكما أظهر كل من فيلليني وبونويل بطرق مختلفـة أن الإيمان الديني لا يقدم خلاصا، ويعد هذا من ثم ضرورة الاكتشاف السينمائي للحداثة البورجوازية. فهي تمسك بالقوى الذاتية والارتدادية لنفسية البورجوازيـة والتي تغافل عنها «بوردو» غالبا. نفسية شكاءة، محيرة، مـزدريـة، مبهمـة، في صـورها المركبـة عن الثـورة والقـوة غير أنها متكـافئـة في اكتشافاتها للخطر والزعزعة الانطولوجية.

وهنا نمسك بـالاختلاف الحاسم بين الحداثة الرفيعة وسينما الحداثـة. فالأولى نشأت عبر ثقافـة الطليعة التي خططت للتهديـد المتزايد بالثـورة في عصر الحرب والإحباط، وعلى العكس من ذلك تعد سينما الحداثـة الجديدة، سينما الحرب الباردة حيث يستعيد النفوذ الليبرالي وضعه ـ السابق ـ بتوسع ولكن دون إيمان راسخ.

هناك ثيمة أساسية، تقارب بالفعل وتربط معا كل خيوط اختلاف صنع أفلام الحداثة، وهي أن السينما صـارت جزءاً من حـركة الحداثة التي تبـاشر تنقيبا فعـالا للتخلص من الرومانسية في الفن وعلى الرغم من ذلك فقد تحوّل هذا في سينما الحداثـة الجديدة إلى بحث

عن علاقة حب ـ كراهية حيث يستحيل التمرد على آثار الرومانسية تماماً.

وقامت الحداثة الجديدة بتحدي أعراف الحب والزواج باعتبارها أشكالاً مثمرة للألفة، وباعتبارها الإجابات تكريساً لافتقاد حس التناسق للواقع الفعلي، وكملاذ من الإحساس بالذنب وعدم الرضا الخاص بالامتياز البورجوازي المجدد. وهكذا راحوا يكسون النقد البصير لعقد سابق لكتاب «الجنس الثاني» حيث أوضحت سيمون دي بوفوار بقوة المعضلات الهائلة التي تواجه المرأة العاملة والمستقلة في عالم الذكورة لما بعد الحرب.

واحتلت هذه العلاقات الخط الأمامي من الثقافة المتنامية للارتياب التي ـ كما ذكرنا بذلك النقد النسوي ـ صورها كنموذج أصلي الفيلم الأسود لفترة ما بعد الحرب في السينما الأمريكية، كتعبير عن بارانويا ذكورية وشك عميق تجاه قوة الأنثى.

وفي الوقت نفسه فقد جددت أزمات الهوية الجنسية ومفارقات الحب الضائع مصدراً لخيبة الأمل الرومانسية.

وقد حدد ضياع الحب الرومانسي، الذي يصور غالبا كشيء يتعذر الغاؤه، إجابات تمتد في السينما من الرواقية والقبول إلى السخرية وخيبة الأمل. ولو أن هناك شيئا ما يمكن أن يحل محل القيمة المجردة في العالم الحديث، فلن يحل الأمل محل الحب وعلى الرغم من ذلك فإن الحب بالفعل مفهوم ينتمي إلى الماضي.

تعد مناقشة حلقة بحث «كراسات السينما» لفيلم «هيروشيما حبي» مهمة في إدراك العلاقة بين عمل «دي بوفوار» والسينما الجديدة لرينيه وبرجمان وأنتونيوني.

وقد أخذ فيلم «رينيه» و«دورا» كنموذج للسلوك النسوية الوجودية «لسيمون دي بوفوار». وهكذا يشير جودار إلى أنه: «يمكنك القول إن هيروشيما هي تلك الأعمال الخاصة بسيمون دي بوفوار» بينمايرى ريفيت أن قيام إيمانويل ريفا بدور الممثلة هو نموذج للمرأة الوجودية الجديدة لفترة ما بعد الحرب، متحدية كل عوائق ماضيها الخاص.

وهكذا تعد السينما الجديدة بالنسبة لمجموعة «الكراسات» أمراً يصعب فصله عن تصويرها «للمرأة الجديدة». ويعد هذا التصوير للمرأة الجديدة المؤدى بـ ريفا، جان مورو، آنا كارينا، مونيكافيتي، وهاريت آندرسون، والذي يتجاوز النمذجة الهوليوودية وأنظمتها للنجوم، علامات أساسية للوصول إلى السينما الحداثية.

وبينما استمرت الأدوار الرجالية غالباً في تأدية الأدوار القديمة للنظام الأبوي والسلطة، أخذت شخصية المرأة الحديثة تتحدى دراميا تلك التقاليد. وهكذا تنطلق كل من السينما

الجديدة والمرأة الحديثة من الأشكال المتغيرة للحداثة، غير أنهما بالتالي تتحديان الأشكال الموجودة للحداثة، ذلك التحدي المتبنى أخيراً ثم امتد في أعمال المخرجات النساء لفترة الحداثة الجديدة أمثال آنيس فاردا، مارجريت فون تروتا، كلارا دينيس وشانتال أكيرمان.

يصعب فصل تحدي الحداثة الجديدة لتقاليد الألفة عن تحدي تقاليد الإدراك. وتظل قوة الكاميرا بالنسبة للحداثة الجديدة هشة وجزئية، فلن تحل القوة العظيمة للصورة محل الإله، أو ماركس، أو الزواج أو الديمقراطية، غير أنها تستطيع أن تطرح كلاً منهم للتساؤل.

ففي غياب القيم المطلقة، تكمن رؤية الشك تجاه كل معرفة وخلال بحثه المحير، يؤكد سرد السينما الحداثية على تأكيد «مارلو بونتي» عن الاعتباطية المتوارثة لرؤية مجال الإدراك.

ويعبر كل مخرجي السينما عن طريق «السليولويد» عن كل ما يدركونه من التجربة وفي حركة معاكسة ـ كما بينت سوبتشاك في ظاهريات الفيلم ـ يستقبل الجمهور ما تم التعبير عنه، ويعبّرون عن إدراكاتهم لهذا التعبير.

وتتقاطع عوالم حياة كلاً من المخرج والمتفرج خلال وسيط الفيلم الذي يخلق عالم الحياة الخاص به كوسيط حرفي. فضلاً عن أن سينما الحداثة الجديدة تلعب بطريقة ارتجاعية على هذه العملية من التوسط ثم تختبر السلاسل المترابطة على نحو متبادل الذاتية إلى مجالها الخاص.

كلما زادت اعتباطية الصور، كلما عظم عدم تأكد الإجابة. هناك بالفعل تقاليد للمشاهدة غير أنه ليست هناك حقائق مطلقة يمكن أن نتقاسمها بين أنفسنا. تعتمد كل تجربة على السياق Context، على موضع الذات، على الكاميرا والمتفرج، وتعد السينما بهذا المعنى وسيطاً محولاً يعبر عن التقاليد المتغيرة لكيف نشاهِد وكيف نُشاهَد، ويعطى تأكيد ميرلو بونتي على الطابع الشخصي للتجربة كـ «إدراك ـ تعبير» وزنا خاصا لرؤية الصورة الفيلمية كتعبير عن التجربة بوساطة التجربة. والقص الفيلمي لا يحيط إطلاقا بكل شيء ولا يرتبط إطلاقا بوجهة النظر الشخصية تماماً.

وعلى الجانب الآخر فإنه من الصعب تكنيكيا، كما بيّن «روبرت مونتغمري» في «السيدة على البحيرة» The lady in the lake ـ عام 1946 ـ أن ننتج سردا شخصيا كاملا، ونحث المتفرج على أحداث خطاب خيالي فقط من خلال عين شخص واحد. فالفيلم وسيط

مكاني يظهر دائما موضع الأشخاص خلال عوالم حياتهم كحركة فعالة بوساطة المكان والزمن. وفي السينما، يعتبر كل الأشخاص، المخرجين، الممثلين والمتفرجين سواء، فكلهم ذاتي وموضوع، مشاهدين ومشاهدَين، ناظرين ومنظور إليهم، وليس هناك نقاط ثابتة للتجربة، كما أنه ليس هناك تأكيدات مطلقة في الإدراك.

تصوغ السينما الحداثية القصص الخيالية من التجارب اليومية للحياة، معبرة عما يدرك، عارضة على الشاشة ما استطاعت الكاميرا أن تلتقطه. وتبحث هذه السينما عن الإلهام من خلال صور العادي، كما فعلت الرواية الحديثة ابتداءً من «جويس» فصاعدا، تنمي السينما مادتها الخاصة ليس من خلال الأحداث الكبرى ولا المشاهد المأساوية ولكن من خلال نسيج تجارب الحياة اليومية.

لا تعد نصيحة جودار للمخرجين الشبان بأن يتفكروا في خطاب حياتهم اليومية الفعلية، وكيف يمكنهم أن يصوغوا هذه الخبرة في صور، مجرد وصفة للإخراج كإدراك نقي ووجوب أن يتضمن هذا التصديق على قوة السينما الحقيقية Cinema Verité لكن الأمر يتجاوز ذلك، فالفيلم وسيلة لرؤية حدث كما أنه بنية لحدث أيضا، وكلاهما وراء وفي مواجهة الكاميرا. ويعد الإخراج والأداء في مواجهة الكاميرا أشكالا للتموضع مع علاقة تامة لكل منهما بالآخر، وللفعل الإنساني في عمومه. تعزف سينما الحداثة الجديدة بطريقة ارتدادية هذه العملية، وهي بفعلها هذا، إنما تضيء إشاراتنا الثقافية جميعها، إنها تجلي ماهو كامن داخل عملية الفيلم السينمائي Filming ذاتها.

تعد مسألة تقييم موضوعات الإدراك المصورة لأي فيلم أمراً محيرا تشارك فيه الشخصيات داخل الفيلم كذلك الجمهور الذي يشاهده، كما أنه أمر لا يحل بسهولة على الإطلاق. وهكذا أمسكت سينما الحداثة الجديدة بمفتاح أهمية عدد من تحولات الزمكانية للحداثة، وهي المسافة المتزايدة التي يحسها الكثيرون بين الإدراك والتعبير وقلق كيفية الاستجابة كاملا لما يرونه.

وقد طرح بيرجمان وبونويل وفيلليني تساؤلاتهم عن الإخلاص الديني والسلطة، بينما أظهر جودار، أنتونيوني، رينيه حدود الغامض Vague والعلاقات الإنسانية المرتبكة ويدفعونها إلى الصدارة كبدائل دنيوية.

الثقافة الارتدادية للحداثة كما لاحظ جيدانس هي ثقافة ازدادت بمقتضاها بحوث الاكتشاف الذاتي - من أجل طرق جديدة لمشاهدة أنفسنا من خلال عملية المشاهدة - لأكثر من ثلاثين سنة الأخيرة كتأكيدات على انحراف المعرفة المجردة. وقد أحس

الحداثيون الجدد ذلك منذ البداية وقد شهدت سينماهم على المفارقة الظاهرة لهذا التأكيد المزدوج، السرعة المتزايدة التي يحاول بها البحث منفردا من أجل أن يهزم الاكتشاف الذاتي إحساسنا المتزايد باستحالة تحقيقه.

لو أن لحظة المخرجين الحداثيين الجدد كانت فترة الستينيات وأوائل السبعينيات، من كان يستطيع أن يزيحهم؟

أولاً وقبل كل شيء سيصبح إرثهم متشربا بكل أشكال السينما السابقة عنهم، وتعد كل سينما الآن حداثية. فمع جيل جديد من المخرجين الشبان ومع منتجين نصف مستقلين، استوعبت هوليوود منذ السبعينيات فصاعدا معظم أبعاد أسلوب الحداثة الجديدة، يعد الإخراج، مثلا ـ في فيلم حرارة الجسد Body Heat أو المونتاج في JFK، إرثا واضحا للتغير الحداثي للسينما. غير أنه أصبح واضحا أنه قد حدث أمران مهمان في العقد الأخير يبطلان هذه العملية، أولا ساعدت التكنولوجيا المؤثرة «للمؤثرات الخاصة» على ازدياد شهرة أفلام الخيال وأفلام الرعب وأفلام القتل المتعاقب Body Count ذات الموازنات الكبيرة، بينما استمرت السينما الأمريكية في إحراق طاقاتها النشطة عند المحيط المرتبك لهوليوود في أعمال كل من لينسن، التمان، أخوان كوين، جيم جارماسن، سبايك لي وعدة مخرجين آخرين.

ثانيا: بينما ورثت هوليوود السمات الحرفية والأسلوبية للحداثة إلا أنها قد عدلت فيها أيضا.

ويمكن أن تعد القراءة المزدوجة لإيكو. إحدى المقدمات المنطقية «لما بعد الحداثة» تلك القراءة التي اقترح فيها إمكانية قراءة مرضية رفيعة الثقافة أو ضعيفة الثقافة للنص نفسه. لكن في هوليوود أصبحت تلك القراءة المزدوجة مرذولة للغاية ومختلفة تماما عما قصده إيكو. فقد أصبحت استراتيجية لتصفية الجمهور واستجابة لمتطلبات التسويق المتجزىء.

أصبح الأثر الفعال الآن لفحوى الميلودرامات التي هي ذات رسالة أخلاقية، يحتوي على رسالة متناقضة تتواءم مع كل من اليسار واليمين، الرجال والنساء، مع هؤلاء المدافعين عن حقوق الإنسان ومع هؤلاء الذين يسخرون منها، مع أصحاب دعاوى السلام ومع محترفي العنف، مع المغتصبين المحتملين ومع ضحاياهم أيضا. فأعمال هوليوود تعاني الآن من حالة انفصام بالقدر نفسه الذي كان يستحيل وجوده أثناء عصرها الكلاسيكي. كما أنها تدر إيرادات ـ تذاكر ـ عالية، كيف تحافظ على ذلك الوضع؟

السيطرة الأمريكية على السينما العالمية مع قوتها الكاملة في المشاركة والتسويق، تعني أن مخرجي الحداثة الجديدة من غير المحتمل أن يزاحوا بسبب إنجازهم الفني.

وتبدو أن العودة الثانية والخطيرة للحداثة أمر بعيد الاحتمال. في الوقت نفسه يظل من الممكن تحليل الاتجاهات المتعددة للسينما المعاصرة، على الرغم من أننا يمكننا فهمها في سياقها الواسع، غير أننا نظل نفتقد اللغة النقدية لعمل ذلك.

وينطبق هذا بإحكام حتى على مخرجي ـ الوطن حيث تمثل أعمال «دافيد لينسن» حالة واضحة ووثيقة الصلة بموضوعنا.

يملك لينسن ثقة بوعيه تكرر ثيمات التمرد والخروج على القانون، لنوع السينما الأمريكية الخاصة ببيئة المدن الصغيرة في الثمانينيات، حيث يمتزج الحنين للتقاليد الراسخة مع الرعب اليومي لغير المتوقع والمتعذر تفسيره، على الرغم من ـ امكان ـ استدعاء اسم بونويل في علاقته مثلاً ـ بمشهد ــ حادث الأذن في الحديقة في فيلم «المخمل الأزرق» Bleu Veluet، فإنه ستظل هناك مؤثرات قوية أخرى. فيمكن ربط رؤية لينسن الممتازة والمقلقة للأعراف المعاصرة، مع التفاوت إلى حد ما، مع أسلوب الأداء والإخراج النمطي الذي وسم ميلودراما هوليوود الكلاسيكية، ومن قبلها الحركات المبالغ فيها للشخصية التعبيرية في الفيلم الصامت. ويعد لينسن مخرجا معاصرا تماما بسبب استخدامه العودة للماضي راوياً الخرافات البارودية بأصداء لا حد لها لتاريخ الفيلم القومي.

لكن الساخر Mocker من النوع يصير ذلك النوع هو سجنه الخاص أيضا متألها بحنين المدينة الصغيرة للحلم الأمريكي الذي تعرضه أفلامه.

وهكذا فإن لينسن الذي هو واحد من أكثر المخرجين الأمريكيين موهبة والقادر على وراثة مصداقية الحداثة الجديدة، يعد محافظا بعمق في استبعاده الخرافي. تلك المحافظة التي نتحرك بعيدا عنها بالهروب، بإيجاز رغم ذلك، من التداوب الإغوائي للنوع الهوليوودي والتوق الأمريكي للحنين الذي يستمر، الآن أكثر من أي وقت مضى كي يسيطر على السينما العالمية.

ويجب أن نتقدم الآن تجاه مهمتنا الأساسية في العقد الأخير، أقصد أن نقوم بفهم تفصيلي للتساؤل السينمائي الخاص بالحداثة.

قولبة السواد: صورة زنوج أمريكا في السينما

تأليف: إد جيريرو
عرض: ج. رونالد جرين

تشير كلمة «القولبة» (Framing)، في كتاب قولبة السواد، إلى الإنجاز الفكري لكتاب جيريرو، وإلى العمل الذي قامت به السينما السوداء، كما تشير أيضاً إلى المؤثرات التحجيمية للمتطلبات التجارية التي اتسمت بها معالجة هوليوود للسواد، حتى خلال تلك الفترات التي اعتقدت فيها السينما التجارية أنها كانت تكرّم الأمريكيين من أصل أفريقي(زنوج أمريكا). ويظهر تصميم غلاف الكتاب صورة جو مورتون، وهو بطل فيلم الأخ القادم من كوكب آخر، مشكلة بالحروف والكلمات التي تكوّن عنوان الكتاب، ويوحي التظليل الوسطي لصورة مورتون باللونين الأبيض والأسود، وتسريحة شعره الجذابة، وتعبير وجهه الحذر، والذكي، والحازم في الوقت نفسه، يوحي بوجود طاقة عظيمة تحت الحصار، لكنها غير محتواة في المغزى الجرافيكي للحروف المشكِّلة للصورة.

ودراسة جيريرو مشحونة بالديناميات ذاتها، فهي عبارة عن تحليل للسينما للسوداء ذو توجه عملي. ومثله مثل«مارك ريد» في كتابه المهم إعادة تعريف السينما السوداء، فقد قام جيريرو بمراجعة التاريخ الكامل لصورة السينما السوداء في أمريكا. لكنه استغرق وقتاً أقل من ريد في تحليل المرحلة المبكرة من إنتاج الأفلام السوداء، والتي تمثلت في أعمال كل من أوسكار ميشو * وسبنسر وليامز، مفضلاً مبدلاً من ذلك إقامة جدال منطقي بين الاتجاه المحدّد والأصلي لهوليوود تجاه الأمريكيين من أصل أفريقي، وبين جهود ما بعد حركة الحقوق المدنية لخلق سينما سوداء. وقد أطلق جيريرو على الفصل الأول من كتابه اسم [من «الميلاد» إلى استغلال السود]. ورغم أن ذلك الفصل لا يشير سوى قليل إلى تاريخ السينما ما بين فيلمي مولد أمّة (1915)، وفيلم المخرج ملفين فان بيبلز ** بعنوان (1971) SweetSweetc back's Baadassss Song، فإنه يتخطى بصورة أساسية تلك الحركة الاستقلالية السوداء المبكرة لعقدي العشرينات والثلاثينات، من أجل التركيز على الحركات الأكثر حداثة، مثل حركة استغلال السود في السبعينات، وحركة الجناح اليميني وردود أفعال السود تجاهها في الثمانينات، وطفرة الأفلام السوداء الجديدة في التسعينات.

ومن العناصر الرئيسية لأطروحة جيريرو المركزية، أن حافز الربح في هوليوود يقلل بنيوياً من شأن السينما السوداء، إضافة إلى غيرها من صناعات السينما التي تخاطب الأقليات الصغيرة، مما يضعها في موقع هامشي.

العنوان الأصلي:

Framing Blackness: The African American Image in Film

المصدر:

Film Quarterly: VOl. 48 - Summer 1995

* Micheaux 1884 - 1951 منتج ومخرج وكاتب أمريكي مستقل،من رواد السينما السوداء ـ المترجم.

**Van Peebles ولد عام ١٩٣٢ ـ المترجم.

وتُخصّص أكبر موازنات الإنتاج والتوزيع السينمائي لتلك الأفلام التي تروق لأوسع قاعدة من الجمهور. وعندما ارتفعت تكاليف إنتاج الأفلام، وقت إنتاج فيلم مولد أمّة تقريباً، بات من الضرورات البنيوية أن تتماشى الأفلام، ليس فقط مع قيم الطبقة المتوسطةوحدها، بل ومع الرموز العرقية الصارمة، والتي كانت تنادي صراحة في ذلك الوقت بتفوق العرق الأبيض ـ وقد أوضح جيريرو أن العنصرية كانت مفيدة لهوليوود من الناحية الاقتصادية. وعندما ارتفعت قيم الإنتاج إلى مستوى الثراء الفاحش، كما تمثل في فيلم ذهب مع الريح (1939)، أصبحت العنصرية التي كانت ضمنية في ذلك الوقت، مستساغة بفعل ضخامة وجاذبية المستعمرة (أو غيرها من صور الغنى الفاحش). وقد بدا أن أكثر الأفلام تكلفة قد أزالت جميع طبقات المجتمع، باستثناء الطبقة العليا وطبقة الخدم، ففي الفيلم تلو الآخر، لم يظهر أثر للطبقة المتوسطة، وهي حقيقة غير عادية، باعتبار الجمهور مكوناً في معظمه من أفراد الطبقة المتوسطة. وعندما أُشرك السود في أفلام مثل إيزابل (1938) ، كانوا يصوَّرون أكثر سعادة من أفراد الطبقة المتوسطة من البيض، والذين كان السود يطلقون عليهم بصورة فجة اسم «القمامة البيضاء». وقد ربط جيريرو بين ذلك المحو المتعمد للترتيب الاجتماعي لعمال السخرة ـ حيث يبدو العبيد من السود، الذين يمثلون جزءاً من الصورة فاحشة الثراء، أكثر سعادة من البيض الأحرار، ولكن فقراء، والذين أبعدوا عن المشاركة في تلك الصورة ـ وبين الفاشية، فعندما صعد نجم الفاشية بالفعل، وأصبحت تمثل «العدو» رسمياً في أوروبا، بدأت صورة فاشية هوليوود تبدو قبيحة.

وقد تناول جيريرو، في جميع أجزاء كتابه، أفلام الإبهار، وموازنات الإنتاج المرتفعة، وأنماط الإخراج عالية التقنية، كمشكلات تواجه السينما السوداء. وقد تسببت هذه المقاييس في إيجاد ما يسمى «بالسقف الزجاجي» للموازنات، والذي قلّص من موازنات إنتاج الأفلام التي تخاطب الأقليات، إلى معدلات تقل كثيراً عن تلك المخصصة للأفلام الشائعة، والتي تقفز موازنات إنتاجها إلى أرقام تتخطى ذلك السقف الزجاجي، لإنتاج أكثر أنواع الأفلام تكلفة. وقد حاول المنتجون البيض والسود على حد سواء، في بعض الأحيان، أن يعالجوا مشكلة «السقف الزجاجي» تلك بالبحث عن جمهور متعدد الأجناس. وزادت الأفلام التي تناولت الصداقة بين العرقين، على سبيل المثال، من حجم الجمهور، كما يبدو أنها تتقدم من الناحية العرقية، ومع ذلك فهي تنزع لمحو وجهة نظر السود، كما يبدو أن الغرض من تلك الصداقات التي تتضمنها هو حل مشكلات البيض، وليس السود. وكثيراً ما يظهر أعظم نجوم موجة تعدد الأجناس هذه، وهو إيدي ميرفي ـتحديه للعنصرية (Racism)، ولكن ليس الطبقية (Classism)، والتي هي عنصرية من الناحية البنيوية في الولايات المتحدة، كماتثبتها أفلام هوليوود ذات الموازنات الهائلة، وبصورة مادية ومتكررة. (تنزع السينما باهظةالتكاليف لتعزيز أي نوع من اختلال توازن القوى يحدد العلاقات الاجتماعية التي تنتج اختلال التوازن المالي الذي هو ضمني في لفظة «باهظة التكاليف»).

والعنصر الثاني في أطروحةجيريرو المركزية هو ضرورة وجود السينما السوداء المستقلة، فصورة السود التي شكلها وصاغها ارتباط هوليوود الحاسم بمبدأ الربح تتطلب إعادة تشكيلها سينمائياً على أيدي أناس من خارجها. وتضع الأفلام المستقلة التي أنتجها خريجو الجامعات مثل جولي داش، وهيل جيريما، وتشارلز بيرنيت، أسساً سياسية، وفلسفية، وجمالية لا يمكن توقعها من أفلام هوليوود.

وقد رفض جيريرو الفصل بين السينما «المستقلة»، وتلك «الشعبية»، ومع ذلك، فهو لم يجدهما متشابكتين معاً في الواقع فحسب، بل وجد أنه يتحتم على كل منهما أن تواجه حقائق قاسية مثل التناقض الذي تظهره حقيقة أن جمهور السود يحتاج إلى أن تصوّر حاجاته في أفلام،ولكنه يريد ـ في الوقت نفسه ـ تجنب رؤية ذلك الواقع. ويعني ذلك التناقض أن أفلاماً مستقلة ممتازة، مثل فيلم تشارلز بيرنيت «النوم غاضباً»، وفيلم جولي داش «بنات الغبار»، ستجد صعوبة في العثور على جمهور. ويمكن أن نرى تناقضاً آخر قريب الشبه من ذلك في رغبة بعض منتجي الأفلام من السود في الوصول إلى درجة الإتقان في صناعتهم، في الوقت نفسه الذي يحتاجون فيه لتشويه ذلك الإتقان (حسب الشروط التي اقترحها هيوستن بيكر، الابن). وإذا كان إتقان منتجي الأفلام السود لصناعة هوليوود يعني أن يتعلم هؤلاء تلك الأعراف اللغوية المتبعة في هوليوود، ومن ثم معالجة الرغبات المحتلة مسبقاً للسود، ومد طرق التواصل العرقية بعيداً لمخاطبة جمهور البيض وطرح المشكلات الخاصة بهم، وفي تلك الحالة سيحتاج صناع الأفلام السود لإنتاج لغات طليعية ووسائل أكثر إلحاحاً من الوجهة الاجتماعية إضافة إلى تصوير عالم السود غير المطروق بعيني خبير.

وتختتم أطروحة جيريرو بملاحظة إيجابية، لكنها حذرة. فبعد توجيه نقد يتميز بالتقدير، والأمانة في الوقت نفسه، لأفضل أفلام المخرج سبايك لي ، بما فيها قيمها الإنتاجية الرائعة، يقرر جيريرو أن المعايير الملحمية والموازنة الهائلة التي رصدت لفيلم مالكولم اكس لها ما يبررها، على الرغم من ذلك، في النطاق العالمي والمضامين الاجتماعية التي لأفكار مالكو لم اكس. وبالإضافة إلى ذلك، فلو لم يكن «لي» قادراً على تصوير فيلمه في مناطق تصويرمكلفة في الخارج، لكان من الممكن طمس جزء من حقيقة وعظمة إنجازات مالكولم إكس الفعلية. ويعتقد جيريرو أن «لي»قد حصل على جميع السجلات والوثائق التي تناولت حياة مالكو لم اكس، بما فيها فترة التشرد المبكرة في حياته، كما يعتقد أن الفيلم جعل أفكار مالكو لم اكس متاحة على نطاق أوسع من ذي قبل. وتبقى، مع ذلك آخر نقطتين طرحهما جيريرو مثيرتين للمشاكل حسب مجادلاته المقنعة، والمبنية على الموازنات المرتفعة وعلى الطبقية. وتلك المناقشات مفتوحة لسؤالين هما: (1) ما إذا كان من الممكن حقيقة أن يتم التعبير عن واقع التشرد بطريقة «الغني القذر»، وما هي المضامين السياسية لدعم مثل هذا النجاح إذا تحقق، و (2) ما إن كانت الرسالة التي يبدو أنها وصلت إلى الكثير من العقول المستعمرة، محتوية على الكثير من وصايا مالكو لم اكس الأصلية.

ومن الأجزاء المهمة للرسالة التي تحملها حياة مالكو لم اكس النموذجية هي اجتنابه لإغراءات المال، والطبقة الاجتماعية، والامتيازات (وهي أسس العنصرية). لكن أياً منها لم يتم اجتنابه في فيلم «لي» الذي يعتمد على الإبهار. وبهذا يكون جيريرو، بادعائه وجود حاجة خاصة لنمط مكلف في تجسيد منجزات مالكولم اكس، قد دافع عن سوء الفهم المتعلق بتلك الإنجازات.

ويقع الجزء المتبقي من الخاتمة الرائعة لكتاب جيريرو في جزئين ــ وهما خلاصة غير محددة النهاية، ولغز. وتقرر خلاصته أن السينما السوداء قد قفزت في الفترة الأخيرة قفزات هائلة، لكن من الممكن أن نتوقع أن تتأثر هذه القفزات بالجاذبية. ومع ارتفاع أسهم تلك الطفرة، يصبح الوقت ملائماً لئلاً نفكر بطريقة متحفظة، وهو الأمر المغري، وأن نفكر بمتغيرات، ومناظير، وطرق جديدة. فالأمريكيون من أصل أفريقي يحتاجون إلى التحرك

بصورة حادةصوب عمليات التوزيع ودور العرض، والتي يحتكرها البيض وحدهم (دعا أوسكار ميشو وغيره إلى ذلك في العشرينات من هذا القرن). وليس هناك أصحاب مسارح من السود ليطالبوا بأنواع المواد الفيلمية التي تحتاجها مجتمعاتهم. ويحتاج الأمريكيون من أصل أفريقي لاستخدام محلات بيع أشرطة الفيديو بمثابة مكتبات. ويشجع سوق الفيديو إنتاج أفلام ذات تكاليف إنتاج منخفضة، وبهذا يمكن لصناع الأفلام السود إنتاج المزيد من الأفلام، لأن ذلك السوق يسمح أيضاً بمعالجة أكثر تعددية لقضايا السود. لكن جيريرو أوضح أن الاهتمام بسوق الفيديو يجب ألا يعني البعد عن الشاشة الكبيرة، والتي تحتاج للاهتمام بدورها. وتحتاج الشاشة الكبيرة لأن ترى أعمال الكتاب السود العظام، كما تحتاج إلى الأقطاب النسائية المطلوبة لمعالجة أعمال أولئك الكتاب، وتحتاج أيضاً إلى الواقعية الصارخة لهذه الأعمال.

ولاختتام كتابه، يطرح جيريرو لغزاً يبدو كمتناقضة، لكنه ليس كذلك في الواقع:

«ربما كان من الأفضل هنا أن أختتم حديثي بذلك اللغز الذي تم طرحه بذكاء شديد في الدراما البوليسيةالعنيفة «لبيل ديوك»، والتي تتناول الموت، والتخفي، والإدراك المزدوج ـ بعنوان الغطاء العميق (1992). وفيها يتقدم شرطي أسود «لاري فيشبيرن» لمهمة سرية، فتتم مقابلته على يدي موظف بيروقراطي مقزز من العاصمة واشنطن، والذي يسأله ـ من أجل اختبار برودة أعصاب فيشبيرن ـ بطريقة تشبه تأملات الزن* «ما هو الفرق بين الرجل الأسود وبين الزنجي؟» ومن المفترض ألا تكون لهذا السؤال إجابة، أو أن تكون له أجوبة لا حصر لها، لأنه يتوجب على الأمريكيين الأفارقة مناقشة هذا السؤال في كل يوم من أيام حياتهم. ويستجيب فيشبيرن، والذي يشبه تعبير وجهه الجامد قناعاً خفياً، بالقول ضمناً إن الزنجي هو ذلك الشخص الذي قد يحاول الإجابة على مثل هذا السؤال. وبذلك يظهر هذا السؤال، بطريقة رمزية مشابهة، أمراً يقع في قلب التحديات السينمائية الأمريكية الأفريقية. ويواجه جميع السينمائيين السود تلك المهمة المحددة نفسها للهوية تماماً. ويجيب فيشبيرن، والذي يلعب دور المخادع المقنع، على ذلك الموقف في الفيلم بصورة ملائمة، لكنّ السينمائيين السود يجدون أنفسهم مجبرين على الاستجابة في أفلامهم بطرق سياسية وجمالية معقدة. وإذا لم يتمكنوا من فعل ذلك، فهم يتخلون عن سيطرتهم على إنتاج الأفكار، والصور، والحكايات التي ترسم بصورة لا يمكن محو حدودها، واحتمالات الحياة السوداء في أمريكا. ولا يمكن سوى بالموازنة بين الإجابات المحتملة العديدة التي يتم طرحها ضمن ذلك اللغز، مثل التفاعلات الاجتماعية«للعرق»، أن يخلق السينمائيون السود أفلاماً وحكايات إنسانية أصيلةعن حياة السود.

وبهذا يدعو جيريرو في نهاية كتابه، للمزيد من سيطرة الأمريكيين السود على السينما السائدة، إضافة إلى إيجاد المزيد من التوجهات المستقلة والمتحررة المستقاة من الأنماط السينمائية التي تختلف عن السينما الشائعة. وفي سياق عرض أطروحته، صاغ جيريرو بعضاً من أفضل شروح الأفلام المحددة في كل تاريخ نقد الأفلام الأمريكية السوداء. وتتميز شروحه لعشرات الأفلام بالحدة، والمطابقة لمقتضى الحال، وبالتفصيل النظري في بعض المواضع، وبقابليتها للقراءة دون تعقيد، وبالحكمة البراغماتية، وبالحب الصلب والكريم في الوقت نفسه، وأخيراً بأصالة لا تفتر وببصيرةنافذة.

---

* Zen : مذهب بوذي منتشر في اليابان والصين،يرى أن التأمل الباطني هو مصدر الفهم، وليس الظواهر الخارجية ـ المترجم

الحياة الساكنة في الزمن الفعلي: النظرية بعد التلفزيون

تأليف: ريتشارد دينست

عرض: جون مكارثي

يُعنى هذا العدد الجديد من سلسلة «تداخلات ما بعد العصر الحاضر» ـ والتي يشرف على تحريرها كل من ستانلي فيش وفريدريك جيمسون ـ وكما يظهر ضمنياً من عنوانه الفرعي، بالتلفزيون ذاته بصورة أقل من اهتمامه بالكيفية التي أثّر فيها التلفزيون على الفكر النظري. وتشمل النظريات التي تم عرضها في الكتاب تلك الدراسات الثقافية للكاتب «رايموند وليامز»، والاقتصاديات السياسية للماركسية، وأنطولوجيا هيدجر Heidegger والتفكيكية لدريدا*، إضافة إلى نظرية السينما «لديليوز».

وقد أنجز ريتشارد دينست (Dienst)، والذي يقوم بالتدريس في بوردو (Burdue)، مهمة جديرة بالإعجاب، من خلال دراساته المتعمقة لكتابات متنوعة ومتباينة، غير أن الذين هم على معرفة وثيقة بأولئك المفكرين، هم وحدهم الذين سيتمكنون من فهم الكتاب بالصورة البالغة التجريد التي هو عليها.

والهدف الذي يدركه «دينست» جيداً هو أن «يزيح التلفزيون عن مخدعه الوثير من الألفة». وتفشل مطالبته بنظرية ـ أي «بنمط شديد الحركية من الممارسة الثقافية» ـ في إيجاد أية نظرية مقابلة للحقيقة. فهو يرى أنه لا يمكن فهم النظرية «بوصفها سعياً نحو صورة حقيقية للأشياء، كابتكار لمفاهيم جديدة، أو ـ لو أردنا أن نكون أكثر دقة ـ كابتكار لصور نظرية جديدة». ويريد «دينست» أن يربط بين هذه الصور وتلك التي يصنعها التلفزيون. وهو لا يكتفي بأن يعزو بانحياز، ذلك المنظور للحقيقة إلى المفكرين الذين خضعت أعمالهم لدراسته، بل ويعفي نفسه من الالتزام بالتصريح بأهمية هذه الروابط مع التلفزيون. ورغم أنه كان من المفيد أن يلعب دوراً أكثر إيجابية كمرشد، فإن قدراً كافياً من هذه العلاقات قد تم طرحه بالفعل، إضافة إلى أن دراسة النظرية استرشاداً بضوء التلفزيون الذي يعمي الأبصار، يجبرنا على النظر إلى التلفزيون بطريقة مختلفة. ويكشف «دينست»، بصورة خاصة، عن إجابات مدهشة لسؤالين محددين هما: كيف يخلق التلفزيون القيم (Values)؟ وما تلك القيم؟ والزمن، للأفضل أو الأسوأ (وهو ما يحدث عادة)، هو إجابته عن كليهما.

ويتناول الجزء الأول من الكتاب، وهو بعنوان «أوجه التدفق التلفزيونية» التلفزيون من منظور تاريخي واقتصادي. ويستخف الفصل الأول، «جائحة التلفزيون»، بالفكرة القائلة إن التلفزيون قد كان في أي وقت وسطاً شفافاً، منشغلاً بالتواصل البحت وحده، أو وسطاً تم توحيده من خلال التجارة الحرة

العنوان الأصلي:

Still Life in Real Time: Theory After Television

المصدر:

Film Quarterly; VOl. 48 - Summer 1995

* Deconstruction: نظرية للتحليل النصي تفترض أن النص ليست له مرجعية ثابتة، كما تشكك في قدرة اللغة على التعبير عن الواقع، وقد ظهرت هذه الحركة في فرنسا خلال عقد الستينات ـ المترجم

للمعلومات. كمايستخف «دينست»، بحذر في هذه المرة، ببعض المضامين التي ضمها كتاب «رايموند وليامز» بعنوان «التلفزيون: التكنولوجيا والأنماط الثقافية»، وذلك بطرح بعض الأسئلة الثاقبة عن مولد التلفزيون. وهو يقدم لنا أيضاً مناقشة عقلانية عن الأجهزة التقنية، كما يحلل مفهوم «التدفق»، وبذلك يبسط أفكاره على مدى أوسع مما نجده عادة في الكتابات التي تتناول التلفزيون. وكما صاغها ببساطة: «لقد تم تحويل التقطع المتواصل إلى شيء شبيه بعكسه، وهو الاستمرارية». والتلفزيون أشبه ما يكون بمتجر للفضول، يبحث فيه المشاهدون عن المتعة وربما عن التعلم، لكن واقع الزمن البصري يبهم ويقهر أية رسالة، ويثبط عملية الاحتفاظ بالمعلومات. ويستمر نجم «زمن التلفزيون» في الصعود، ويرى ذلك «دينست» كمشكلة عاجلة تواجه النظرية الثقافية.

وفي الفصل الثاني، «الصورة/ الآلة/ الصورة: ماركس والمجاز في نظرية التلفزيون»، يفحص «دينست» الأسس الاقتصادية للتلفزيون، ووظائفه، دون أي تبسيط مخل. وتتمخض درايته بالنظريات الثقافية الماركسية الحديثة عن عدةملاحظات ممتازة متعلقة بالتلفزيون كآلة تنتج قيمة اقتصادية. وفي الوقت الذي لا تعتبر فيه فكرة أن «الاقتصاديات هي المستوى الأساسي الذي يتم فيه تخطيط النظام التلفزيوني»، أصلية تماماً، نجد أن معالجة «دينست» لدور التلفزيون في مرحلة «الرأسمالية المتأخرة» شديدة العمق «وصارمة التنظيم» كما تحتاج إلى دراسة متأنية. ونقرأ معنى الاستهلاك كشيء يفعله التلفزيون بوقت المشاهدين.فالقيمة الحقيقية المنتجة ليست هي المغزى أو المتعة، ولا الصور أو المعلومات، بل تنظيم للوقت وآلية للربح.

والزمن أيضاً هو الخيط الذي يربط بين الفصول الثلاثة التي تتناول البرمجة الأمريكيةفي الجزء الثاني، والذي يحمل عنوان «فواصل الإعلانات التجارية». ويتناول الفصل المعنون بتفاؤل «التاريخ، العودة الخالدة: حول برنامج قصة جريمة»، سلسلةمن البرامج التي أذيعت على محطة NBC التلفزيونية بين عامي 1986 و 1988. ويجادل «دينست» بأن الطريقة التي يعالج بها برنامج «قصة جريمة» فترات ومواقف تاريخية متباينة، تعكس صورة الأعمال التلفزيونية ككل. وهو يقدم في الفصل الرابع، والذي يحمل عنوان «موندينو، محطة الموسيقى التلفزيونية MTV، وضحكة مادونا»، تحليلاً بليغاً للمحطة التلفزيونية MTV، ولتسجيلات الفيديو الموسيقية، موجهاً لها الاتهام بأنها تسرق المشاهد والفنان ضمنياً. أما الفصل الخامس، «الشهية والإشباع، دائرة ذهبية: السحر والتجارة في برنامج القمة المزدوجة (Twin Peaks)»، فهو يشرِّح بألمعية، ظاهرة «القمة المزدوجة».

وتقدم الفصول الثلاثة التي تكوّن الجزء الثالث، «الصور النظرية»، تأويلات فلسفية صميمة. ويعتقد «دينست» أن جميع الاصطلاحات المهمة في نظرية التلفزيون إنما هي فاعلة في كتابات «هيدجر»، ومنها التمثيل، والموهومية*: ، والتكنولوجيا، والحداثة، والعالَم. ويمكن قراءة «هيدجر» كما لو كان يطرح مسألة أن التلفزيون هو «النقطة الأخيرة التي لا يمكن ذكرها في الانحدار الطويل للثقافة والحضارة الغربيتين، نحو الخطأ، والآلية، والابتذال. ويعتقد «دينست»، من ناحية، أن هذا الاستنكار غاية في السهولة. ومن الناحية الأخرى، فهو يستكمل حديثه، في الفصل السادس، «مخاطر الوجود في عالم متلفز: هيدجر والمسألة الأنطولوجية التقنية»لتأييد ذلك الإنكار، مهاجماً الوضع الأنطولوجي للتلفزيون وكيف يكبح

* كون الشيء قائماً في الذهن ولا حقيقةله في خارج الذهن ـ المترجم.

جماح الأصالة. ويعد هذا التطبيق لفلسفة هيدجر أمراً مفرحاً، لكننا نوجد في مستوى من العلو بحيث يصعب علينا أن نرى كيف يختلف التلفزيون عن غيره من وسائل الاتصال. وتصل أنواع القلق الوجودي حول المضامين الكارثية للتلفزيون، إلى أقصى حد لها عندما تتم مقارنته بالقنبلة الذرية. ولا يمنحنا هذا الفصل إشباعاً كاملاً، ويرجع جزء من ذلك إلى صعوبة أفكار «هيدجر»، بينما يعود جزء آخر ـ وكما يعترف «دينست» ذاته ـ إلى أن التلفزيون يتركنا، من وجهة النظر الأنطولوجية ، في الموضع نفسه الذي بدأنا منه تقريباً.

ويقدم الفصل السابع، «من البطاقات البريدية إلى القنابل الذكية (وبالعكس): دريدا والأنظمة النصية التلفزيونية البصرية»، نظرة تفكيكية للتلفزيون كوسيلة للاتصال. ويطبق «دينست» أفكاراً وردت في كتاب «دريدا» بعنوان: «البطاقة البريدية»، مستخدماً البطاقة البريدية لاستقراء تقديم التلفزيون للصور والمعلومات. والمحصلة النهائية هي أن المعاني داخل التلفزيون وحوله تتسم بعدم الثبات، مثلها في ذلك مثل غيرها من المعاني الأخرى.

ويلجأ «دينست»إلى «ديليوز» من أجل تحليل الصور التلفزيونية البصرية، أو الملابسات التلفزيونية. ويبدأ الفصل الثامن، «الشروط الحتمية للتلفزة البصرية»، بجولة مُربكة خلال نظرية السينما لديليوز. وبعد ذلك يقدم «دينست»، من خلال تحويره لمفهوم «جيمسون» لما أسماه «عصر الآلة»، نمطين لشرح الطريقة التي يحلل بها التلفزيون جميع مكوناته ـ الزمن الساكن، والزمن الآلي، وهما الاتجاهان اللذان يتحرك بهما الزمن في التلفزيون. والنمط الأول هو الصور الساكنة التي تتخللها لقطات سريعة، بينما يقع «الزمن الآلي» عندما تظهر صورة ما وتستمر في الحركة، مما يجعله ممثلاً «لزمن تحديق الكاميرا الذي لا يفتر». ويحذرنا الزمن الساكن من أن الصور موجودة في الماضي، بينما يتحرك الزمن الآلي صوب المستقبل ـ مع كل ما قد يتضمنه ذلك من ترقب أو ملل. والنقطة الحيوية هنا هي أنه لا يتم عرض الكينونات أو المواقف على شاشة التلفزيون، بل «تلك السرعات الأثرية لظهورها». ويؤدي التحويل، والمزج، والتقطيع الزمني، إلى ترك التلفزيون معلقاً في مكان ما بين الأنماط التقنية القديمة للاتصالات، والتي تتعامل بالصور والرموز الساكنة، وبين التقنيات الحديثة حيث تدفق المعلومات الرقمية فوري، ومطلق ـ كما يزعم البعض.

ومن المميزات الأساسية لكتاب «الحياة الساكنة في الزمن الفعلي»، هي الأصالة التي ينقل بها ذلك الإحساس بالحضور الطاغي والحجم الهائل للتلفزيون. ويجبرنا الزمن الآلي على الاستمرار في المشاهدة، بينما يجبرنا الزمن الساكن على الاستمرار في التنقل بين المحطات. ويعطي ذلك للصورة التلفزيونية قوة هائلة فوق الصور التي بحوزتنا للأشياء المألوفة والغريبة، سواء في الماضي أم المستقبل. ويصر «دينست» بصورة متواصلة على أن نتخطى تأثير التلفزيون، وتلك النظريات المحددة والأطر المفاهيمية التي تستخدم لفهمها عادة، وبذلك نستعيد «القدرة على خلق صور خاصة بنا»، وإدراك «الطاقة الكامنة الجذرية للتفكير فيما بعد التلفزيون». ورغم أن التفكير بعيداً عن التلفزيون مهمة عسيرة للغاية، إلا أن ريتشارد دينست مستعد لها.

سينما الدم: إعادة بناء الهوية القومية في أسبانيا

تحرير: مارشا كيندر

عرض: بول جوليان سميث

يخاطر العنوان الرئيسي لتلك الدراسة الطموحة والذكية التي كتبتها «مارشا كندر»، بإعادة ترسيخ ذلك التعرف على الهوية الأسبانية بلغة حادة وشمولية لا تتعرض لها الجنسيات الأخرى، كما يصيبنا عنوانها الفرعي بالدهشة: فلماذا تتحدث عن «إعادة البناء» في الوقت الذي كان فيه تاريخ أسبانيا في القرن العشرين ممثلاً في التحول من هوية وحيدة مفروضة قسراً، إلى وفرة من النعرات الإقليمية المتباينة؟ ومع ذلك، وكما تكشف عنه مقدمة «كندر»، فقد انصب اهتمامها على التشكيك بصحة تلك المعتقدات الجامدة حول الهوية الأسبانية. وتحدد «كندر» بوضوح، نطاق دراستها هذه، فهي ليست استعراضاً تاريخياً، وبذلك فهي تتيح قدراً من حرية الحركة بين الفترات التاريخية المختلفة جيئة وذهاباً، ولا هي مبنية على «نظرية المبدع» (Auteur theory: في النقد السينمائي) ـ والتي تقول إن المخرج هو المبدع الأساسي للفيلم، وبذا فهو يضفي على أفلامه صيغة فردية مميزة ـ أو تخاطب جمهوراً متميزاً. وقد تبلورت النظرية في الخمسينات على يدي عدد من محرري مجلة Cahiers du cinéma الفرنسية، والذين تحولوا إلى مخرجين فيما بعد،ومنهم «تروفو»،و «جودار»، و«شابرول»، وقد أثرت النظرية على كتابات عدد من النقاد الأمريكيين والبريطانيين في الخمسينات والستينات، على الرغم من وجود تلك الفصول القائمة بذاتها عن «بونييل»* و «بورو» (Bo-rau)، كما أنها ليست بكاملها عبارة عن مناقشة «للإطار القومي» للسينما الأسبانية، بإبرازها لتلك «الأبعاد العالمية» كطريقة محددة لاستقبال لسينما هوليوود في أسبانيا المعزولة تحت حكم «فرانكو»، ثم ـ في الفترات التاريخية التالية ـ لسياسة ثقافية اشتراكية مكرسة لترويج صورة محدّثة لأسبانيا في الخارج. وتهدف «كندر» بذلك لسد فجوتين قائمتين: أولهما إدخال نظرية السينما إلى الدراسات الأسبانية (والتي كانت تقاوم ذلك التوجه حتى عهد قريب)، والثانية هي إدراج السينما الأسبانية ضمن الدراسات السينمائية (والتي كانت تنزع لعزلها أو التعالي عليها). وتنظم «كندر» دراستها حول مبادىء أربعةرئيسية: إعادة التوثيق عبر الحضارية، والعنف وعقدة «أوديب»، والنفي (Exile)، والنزعات الإقليمية الصغرى والكبرى (Micro &Macro- Regionalism).

العنوان الأصلي:

Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain

المصدر:

Film Quarterly; VOI. 48 - Spring 1995

* (Bonuel: لويس بونييل [1900 ـ 1983]، كاتب ومخرج أسباني، عمل في فرنسا خلال عقدي العشرينات والثلاثينات، كما قام بإخراج عدد كبير من الأفلام في المكسيك، قبل أن يعود إلى أوروبا، عرف بنزعته السيريالية في الإخراج ـ المترجم.

ومن خلال تتبعهـا في الفصل الأول من كتابها لـلاندمـاج العميق للواقعيـة الجديدة (Neo - realism) ولنمط هوليوود، والذي ظهر في الأفلام الأسبـانية التي أنتجت في الخمسينات، تلاحظ «كندر» ذلك التعقيد الأيديـولوجي لهذين النمطين السينمائيين كليهما، إضافـة إلى ذلك الخاص بالأيديولـوجية «الفرانكـوية» (Francoist)، كما تقدم قراءات متعمقة وممتازة، مبرزة تلك «الفتوق» الموجودة في استخدام عملية الإدراج* أو في حركيـة مقدمة أو خلفية المشـاهد. وتتواصل الاهتمامـات النوعية في الفصل التالي، حيث تتم مقـارنة الإنكار الذي اتسمت به أفلام الـواقعية الجديدة «لسورا وفيريري» (Saura & Ferreri) في الخمسينـات، بفيلم المخرج «إريثي»** ، بعنوان «روح خلية النحل» (Spirit of the Beehive)، والذي أنتج عام 1973. وتقدم «كندر» هنا سرداً تاريخياً رائعاً لاستقبال أفلام المخرجين الأولين، وللطريقة التي تحول بها كارلوس ساورا إلى «سلعة ثقافية»، تخدم مصالح كل من «الفرانكوية» والسوق العالمية.

ويفتتح الفصل الـرابع مناقشـة العنف، مبتدئاً بسجل لمظـاهر القسـوة السينمائية التي لا نجـدها في الأفلام ذات الموازنات المنخفضـة، بل في تلك الأعمال المحترمة التي تدعمها وزارة الثقافة الأسبـانية. ونجد هنا بعض الفقرات الحادة واللاذعة، والتي تجذب الانتباه إلى ذلك التناقض الذي اجبرت من خلاله انتقادات العنف الموجهة بـاسم التقاليد الـراسخة، على تقليد ذلك العنف ذاتـه. وباعتمادها، بصورة أسـاسية، على نصوص «جيرارد» للكتـابات التي تتناول التضحيات والمذابح، تقـدم لنا «كندر» عرضـاً ممتازاً من الفيلم التركيبي بعنوان «التحديات»، وغيره من أفلام الستينات. وتسجل تحليلاتها لفيلمين هما: Rascal durate (1974)، والفيلم الذي اشتهر بشذوذه «من وراء الزجاج» (1986)، قابلية تلك النظرات التأملية المتناظرة للانعكاس. ويعالج الفصل التالي، بالتفاته إلى عقـدة «أوديب» الأسبانية، تلك التكرارية المزعجة لظاهرة قتل الأمهات في السينما الأسبـانية. وتـلاحظ «كندر» مراراً وتكـراراً ـ بالتنقل بين مـرحلة التحـول إلى المرحلة المعاصرة، ثم القفـز عائدة إلى أكثر المراحل التاريخيـة ازدهاراً في التعبير عن الفرانكـوية ـ وجود تـوجهات جنسية أنثوية عدوانية، تـرجع إلى القصة التاريخية «الأوديبية» الشاذة (Queer) المهذبـة (Sublimated) للملك «لايوس» *** وتسعى «كنـدر» حتى إلى تبرئة ساحـة فيلم «بلباو» (Bilbao) سيىء السمعـة ـ لتحيزه ضـد النساء (Sexist) ـ للمخرج «بيجاس لونا»****، بادعاء أنـه مناصر للحركة النسوية ـ على أسـاس ملاحظتهـا لحقيقة أن الفيلم يكـرر إظهار وجهـة النظر الـذكوريـة بصورة مستمـرة، بينما يظل الجمهور معزولاً عن التوجه الموضوعي الذكوري بالقـدر نفسه الذي ينعزل به عن الغاية الأنثوية. ويتميز تركيزها على التناول الأسباني الخاص للقضية الأوديبية في تلك الفصول بكونه ذا قيمة عالية.

ويمثل العنوان «المنفى والشتات»، فصلين مزدوجين عن المخـرجين «بونييل» و «بورو». وينزع تناولها

---

* Crosscutting بمعنى إدراج مشاهد من فيلم ما ضمن سياق فيلم آخر ـ المترجم.

** Erice: فيكتور، مخرج أسباني مولود في عام 1940.

*** Laius: والد أوديب، كما تقول الأسطورة.

**** Bigas Luna : واسمه الكامل «خوزيه خوان بيجاس لونا»، كاتب ومخرج أسباني، ولد عام 1946 في برشلونة، تتميز أفلامه الروائية بانخفاض تكاليف إنتاجها وتعرضها لموضوعات جنسية ـ المترجم.

لهذا التوجه التـاريخي والتحليلي النفسي، حيث نقرأ عن «بونييل» وهو يتلقى «تهجينـه» داخل إطار تقنيات الصوت، والعلاقات بين أسبانيا، والمكسيك، وفرنسا. وتركز «كندر» على الكيفية التي تفسد بها تركة الآباء على أيدي الشابـات الأسبانيات، كما تقدم شروحاً تمثيليـة تتناول الأفلام المبكرة والحديثـة على حد سواء. وتعتبر «كندر» محقـة في توبيخها للنقـاد السابقين على إغفالهم لإطـار «بونييل» الأسباني كليـة، في الوقت الذي تصر فيه (وهي محقـة في ذلك أيضاً) على أنه لا منظور «المبدع»، ولا المنظور الـوطني يكفيان وحدهما لتفسير ذلك الموقف. وفي الفصل السابع، نجـد أن التقريـر المطول عن فيلم المخرج «بـورو» بعنوان «على الحد الفـاصل» (On the Line)، يلفت الأنظار إلى مخرج غير معروف خـارج أسبانيا. ونجد هنـا تقريراً مفصلاً عن السيـاسات الثقافيـة في الثمانينات استرشاداً بكتـابات «جون هـوبويل»، وتقريـراً سريعاً عن التـاريخ المضطرب لـلإنتـاج والتوزيع السينمائي. ورغـم أن ذلك قد يكـون في بعض الأحيـان مفرطـاً في الاحترام، فإن «كنـدر» تستحق التهنئـة على إصرارها على أن السينما «الأسبـانيـة» لا يفترض أن تنتج في أسبانيا بالضرورة، كما أنها يجب ألا تقيّد بالمفاهيم الأجنبية لحدودها القومية.

ويرسم الفصل الأخير بـالتفصيل تلك النزعة الإقليمية الصغـرى للإذاعة في منطقة قشتـالة المعاصرة. وتقفز «كندر» بعدذلك عائدة إلى التحفة القشتاليةالمفقودة لعام 1948، «الحياة بين الظلال»، قبل أن تختتم حديثها بتحليل يتناول استقبال فيلمين عالميين فاشلين تم إنتاجهما خلال السنوات العشر الأخيرة. ويؤدي هنا التركيز على النـزعة الإقليمية الكبرى إلى «خطر محو الهويـة الثقافية»، وقد تم إدراج أفـلام جريئةمثل فيلم المخرج «المودوفار»، بعنوان «قـانون الرغبة»، ضمن حملة دعائية حكوميـة للترويج لصورة أسبانيا الحديثـة في الخارج. وتنهي «كندر» حـديثهـا بخاتمة مـوجزة تسجل فيهـا غمـوض العلامـات التي تتنبأ بالمستقبل: إذ تجري مقـارنة بين الأزمـة الماليةالخانقـة التي وقعت عام 1993، وبين ظهـور أفلام عـالية التقنية وحائزة على جوائز عالمية، مثل فيلم المخرج «إيريثي» بعنوان «شمس شجرة السفرجل» (إنتاج عام 1992).

وليس هناك شك في أن كتاب «سينما الدم» يمثل إنجـازاً بالغ الأهمية بجميع المقاييس. ولست على علم بوجود أية دراسة يمكن مقارنتها به، سواء كانت مكتوبة بالإنجليزية أو الأسبانية. ومن بين نقاط القوة فيه المعرفة الموسـوعية للمؤلفة بـالسينما الأسبانية، والفهم العميق للتعقيـد الأيديولوجي للتقنيـات الأساسية المعتمدة،والمعرفة المؤثرة بتاريخ صناعـة السينما الأسبانية، ومعالجتها النسوية (Feminist) المستمـرة ـ والمتسـامحة مع الشذوذ ــ لعـدد من أفضل الكتـاب السينمائيين الأكاديميين الأسبـان، والـذين لا يمكن الوصول إلى أعمـالهم في بعض الأحيان من أمثال «خوزيه لويس جورانر» [Gurner] و «رومان جوبرن» [Guabern] و «أوجستين سانشيز فيدال» [Vidal].

وبناء على مـا ذكرنـاه، يجب أن يبدأ أي نقد يـوجه إلى كتـاب «سينما الدم» بـالاعتراف بالحجم الهائل للـدراسة، والقيمـة التي لا يمكن إنكارهـا لمساهمة مـؤلفته في دراسـات السينما الأسبانيـة. ويمكن تتبع تحفظاتي بـداية من تعليقـات «كندر» الافتتاحيـة. فبادىء ذي بـدء، هناك إنكارهـا لكون دراستهـا بحثاً

تاريخياً، وإصرارها على التمسك بحرية العودة الزمنية إلى الوراء. ولهذا المسلك مميزات عديدة، فهو يجتنب إغراء فرض منحنى خطي كاذب على الحركات الجامحة لصناعة تعاني من أزمات مستمرة. وأحياناً ما تثبت المقارنات كونها مبصرة، كما هي الحال عندما تطرح أوجهاً مربكة للشبه بين حكايات التضحية الكتائبية* ، وبين الأفلام المثيرة للجدل لعقد الستينات. وفي بقية أجزاء الكتاب، تبدو المقارنات مفروضة، وأحياناً ما يتم إغفال خصوصية بعض الأفلام لمصلحة مجادلات أكثر عمومية. ويقودنا ذلك إلى تحفظي الثاني ـ وهو رفض «كندر» لنظرية المبدع، والذي ينتج عنه قولها إن «عدداً كبيراً من أفضل المخرجين الأسبان... إضافة إلى عدد كبير من أفضل أعمالهم، يلقى قدراً من الاهتمام يقل كثيراً عما قد يظنه، أو يرغب فيه، بعض القراء». وقد يتعجب القراء المحتملون الذي تغريهم اللقطة المأخوذة من فيلم «اشغلني! وارتبط بي!»** والموجودة على غلاف كتاب «سينما الدم»، من كون «بورو» أكثر شهرة بكثير من «المودوفار». وبحجمه الذي يزيد على خمسمائة صفحة، فمن المؤكد أن ذلك ليس بسبب ضيق المساحة؟ وإذا كانت القضايا التي تم اختيارها لتكوين ذلك الكتاب مهمّشة لدور بعض كبار المخرجين وألمع الأفلام، أفلا يقترح ذلك أن انتقاء تلك القضايا بحاجة إلى إعادة النظر؟ أما السؤال الثالث فمتعلق بالإطار القومي. وتكتب «كندر»، وهي محقة في رفضها لأن تنحصر في تعريف محدود لذلك الاصطلاح، عن ذلك «الحد الفاصل» بين الهوية الأسبانية، والدراسات السينمائية بوجه عام. ويعرض كتاب «سينما الدم»، بصورة كافية تماماً، تلك المنح التي نحصل عليها عندما تكرس إحدى المختصات بالدراسات السينمائية نفسها لمجال قومي، لم تكن من المتخصصين فيه في البداية. ومع ذلك، فأحياناً ما تقودنا فرضية وجود جمهور مزدوج، والتي يضعف من قوتها عاملان هما الجهل بالهوية الأسبانية أو بالنظرية السينمائية، إلى إسهاب ممل لا ضرورة له. وفي نهاية الأمر، ربما كانت هناك مشكلة مع اصطلاح تم ذكره سابقاً، وهو «الإفساد». وهناك ضرب من النزعات التكرارية في كتاب «سينما الدم»، وهي متعلقة بالأفلام والمخرجين في جميع الفترات، وفي أطر متعددة. وأحياناً تبدو «كندر» شديدة الاستعداد للاعتقاد بأن أموراً مثل الفكرة «الفتيشية» للمخرج «المودوفار» بأن صوت الأم يؤدي إلى «إفساد النظام الاجتماعي الأبوي، إضافة إلى تلك الفتوق القصصية الإغوائية لأفلام «بونييل» الأخيرة، ستؤدي إلى «تقويض ثبات جميع القيم والمعاني». ويبدو هنا أن الروابط الموجودة بين القيم النفسية، أو الشكلية، وتلك الاجتماعية، قد تم افتراض وجودها بدلاً من تمحيصها.

ومع ذلك، فلا يمكن لتلك الملاحظات أن تقلل بحال من أهمية كتاب «سينما الدم». وعندما يضاف إلى الصور الفوتوغرافية الممتازة قرص مدمج (CD - ROM) لبعض المشاهد المختارة من الأفلام، مع تعليق شارح لها (ليس متوافراً بعد في الأسواق عند كتابة هذه السطور)، سيثبت الكتاب فائدته القيمة لجميع المهتمين بدراسة السينما الأسبانية.

* Falangist: نسبة إلى حزب «الكتائب»، وهو حزب سياسي يميني متطرف تأسس في أسبانيا عام 1933.

** عنوانه الأصلي: Atame، وقد تم إنتاجه عام 1990 ـ المترجم.

نحو نظرية للسينما التسجيلية

تحرير: مايكل رينوف

عرض: باري كيث جرانت

يتوق «مايكل رينوف»، من خلال تلك المساهمة المهمة في الأبحاث الجديدة التي تتناول السينما التسجيلية (Documentary)، إلى إعادة صياغة تلك المفاهيم التقليدية حول الأفلام غير الروائية (Non-fiction)، في ضوء النظرية النقدية المعاصرة. ويعد كتاب «نحو نظرية للسينما التسجيلية»، من وجهة النظر تلك، شبيهاً بالكتاب الذي ألفه «بيل نيكولز» (Nichols) بعنوان «تمثيل الواقع» [Representing Reality] (1991). وقد قام «رينوف» بجمع عدة مقالات بقلم تسعة من الباحثين (بمن فيهم «نيكولز»)، الذين يتناولون السينما التسجيلية من منظورات «التأريخ (Historiography)، ونظرية ما بعد الحداثة (Post-modernism)، والفلسفة»، حسبما تنص عليه كلمات المحرر. وتتباين القضايا التي يناقشونها بصورة كبيرة، إذ تنتقل من وجهات النظر الأخلاقية، إلى الأيديولوجية، إلى التقليدية. وتنشر جميع هذه المقالات، باستثناء واحد، للمرة الأولى في هذا الكتاب (حيث الاستثناء هو مقال الكاتبة «ترين مينها» بعنوان [السعي الشمولي نحو المعنى]، والذي ظهر أولاً في كتاب يضم مجموعة من مقالاتها، نشر في عام 1991 تحت عنوان «عندما يصطبغ القمر باللون الأحمر»).

ويعلن «رينوف» بجرأة في بداية تقديمه للكتاب أنه، ولأن السينما التسجيلية تثير الأسئلة النظرية نفسها التي تطرحها الأفلام الروائية، «قد يكون من المفيد أن ينتهي تهميش (Marginalization) دور الفيلم التسجيلي كمادة للبحث الجاد». وسواء كان الأمر كذلك أم لا، فمن المؤكد أن «رينوف» قد استلهم تلك الأعمال الرائدة «لنيكولز»، وخصوصاً تحليله لأوجه الشبه والاختلاف الجدلية بين السينما التسجيلية والروائية. ويبدو أن كتاب «نحو نظرية للسينما التسجيلية»، على الرغم من الاهتمامات المتباينة للنصوص التي اختارها «رينوف»، يتناول، بصورة أو بأخرى، كيف أن الأفلام التسجيلية هي «أفلام روائية ليست» مثل غيرها»، كما صاغتها كلمات «نيكولز».

ويقدم «بريان ونستون» بعض البحوث التاريخية المتعمقة، لدراسة كيف يمكن بالضرورة إدماج الأبحاث العلمية في السينما كجهاز. وتتراوح مناقشته إلى ما قبل التاريخ السينمائي إلى الممارسات المعاصرة، على الرغم من أنه يركز بتفصيل أكبر على حركتي «السينما المباشرة» (Direct Cinema) «سينما الحقيقة»* في عقد الستينات. ويخلص «ونستون» إلى أن الانفصال (Sundering) الحالي بين

العنوان الأصلي:

Theorizing Documentary

المصدر:

Film Quarterly: VOI. 48 - Summer 1995

* Cinéma vérité: اصطلاح فرنسي شاع في الستينات كمرادف لما يسمى «بالكاميرا الخفية»، وهي تقنية تصور على النمط التلفزيوني لتسجيل حياة الناس كما هي، باستخدام الكاميرات اليدوية، والأصوات الطبيعية، إضافة إلى أقل قدر ممكن من «المونتاج» - المترجم.

الدالة والمدلول في الصورة المرئية، وهو مراجعة جذرية للوضع السينمائي في الوقت الذي يفرض فيه العلم الذي جلبته الابتكارات التقنية داخل الجهاز السينمائي ذاته قدراً أكبر من الإلحاح، نتيجة لظهور أفلام مثل Forrest gump (1994)، مع ما تحويه من صور «تاريخية» طورها الحاسوب (Computer- enhanced)*.

ويقوم «فيليب روزن» (Rosen) بدراسة السينما التسجيلية من حيث المناقشات العلمية المطولة للتأريخ، ولكن إذا كان قدر كبير مما يريد قوله عن المفهوم «الجريرسوني» ** للسينما التسجيلية، يبدو كما لو كان تكراراً لمجادلات سابقة، إلاأنه يقدم بالفعل بعض أوجه التمييز القيمة بين ضروب «التاريخ» التي تقدمها الأخبار السينمائية والتلفزيونية، كما يشكك بقوة في أهمية الدور الذي لعبه «بودريلار» (Bau-drillard) في حركة ما بعد الحداثة (Postmodernism) ضمن إطار تجربتنا وفهمنا للسينما التسجيلية. ويناقش «نيكولز»، بطريقة مستفزة تماماً، بعض الأفلام التسجيلية الحديثة ـ «الخط الأزرق الرفيع» (1990)، «مارلين» الخاصة بنا [Our Marilyn] (1988)، «انفلات الألسنة» [Tongues Untied] (1989) ـ من حيث كيفية تناولها للجسم البشري كدالة تسجيلية.

وتركز الفصول الأخرى على عملية وضع دعاوى صدق السينما التسجيلية ضمن الإطار الأيديولوجي. وتنتقد «ترين» جميع الأفلام التسجيلية لادعائها «بسعي شمولي نحو المعرفة». وفي مقال قصير نسبياً يبدو متأثراً إلى حد ما بالثقل النظري للمقالات الأخرى، يناقش «بيل هوريجان» إنتاج الأفلام التسجيلية التي تتناول مرض (الأيدز) من حيث «أهمية امتلاك الناس وقدرتهم على تحديد شروط الكيفية التي يتم بها تمثيلهم بصرياً». ويوازن مقال «لحظات أمريكية ثلاث»، وهو مقال متميز على وجه الخصوص لكاتبه «بول آرثر» (Arthur)، بين التاريخ، والأيديولوجيا، والتحليل النصي، كيف تفيد كل من تلك اللحظات (وهي الأفلام التسجيلية لمرحلة «البرنامج الجديد»)*** في الثلاثينات، وحركة السينما المباشرة في الستينات، بالإضافة إلى ما أطلق عليه «آرثر» اسم «جماليات الفشل» الجديدة (New Aesthetics of failure) في «المعارضات»**** الساخرة الحديثة، مثل أفلام «زحف شيرمان» (1987)، و«روجر وأنا» (1989) مناقشة بعينها (وهو ما يسمى «برطانة (جعجعة) الأصالة» [Largon of Authenticity] في ادعائها بتجسيد الحقيقة.

وهناك مقالان آخران يعدان بتقديم نظرية للسينما التسجيلية كنمط، من خلال التركيز على استقراء نصوص بعينها، على الرغم من أن هناك اختلافاً ملحوظاً في الإنجازات التي يحققها كل منها. فتناقش «آنا.م. لوبيز» (Lopez) المسلسل التلفزيوني المصغر «أمريكا»، كنص ينتمي لمرحلة ما بعد الحداثة، ويعني ـ في الوقت نفسه ـ بأمريكا «الحقيقية» بدرجة أقل بكثير من كونه دراسة للتعبير الثقافي عنها «من خلال مرشح محدد من الغيرية (Otherness)». وتوازن دراسة «سوزان شيبلر» (Scheibler) لفيلم «فيم فندرز»***** «برق فوق سطح الماء»، بين كل من نظرية السينما والفلسفة، خصوصاً تفريق «ج.ل.

---

* مثل مشهد مصافحة بطل الفيلم «توم هانكس» للرئيس الأمريكي الراحل «جون كنيدي» ـ المترجم.

** Griersonian: نسبة إلى «جون جريرسون» [1898 ـ 1972]، من رواد السينما البريطانية.

*** ew Deal: برنامج إصلاحي اقتصادي واجتماعي وضعه الرئيس الأمريكي الراحل فرانكلين روزفلت وقد تم تطبيقه على وجه الخصوص بين عامي 1933، 1941 ـ المترجم.

**** Pastiches: وهي القطع الأدبية أو الفنية التي يقصد بها أن تبدو مكتوبة بأسلوب كاتب آخر،شهير في الغالب ـ المترجم.

***** مخرج ألماني، ولد عام 1945 ـ المترجم.

أوستن» (Austin) بين الوظائف التعبيرية (Constative) والتمثيلية (Performative) للغة. وفي حين يطرح تحليل «لوبيز» أسئلة مثيرة حول الهامشية (Marginality) وكتابات مرحلة ما بعد الكولونيالية (Post-colonial) بصورة عامة، تبدو «شيبلر» موحلة في مستنقع من المسميات، يؤدي بها في النهاية إلى جعل فيلم «فندرن» يبدو في مثل جفاف أسلوب الكاتبة ذاته.

وتحاول مساهمات «رينوف» ذاته أن تناقش تلك الاهتمامات التي تبدو متناقضة للعلم والفن في إطار تفسير «الأساليب الشعرية» (Poetics) أو «مبادىء التأويل» المتعلقة بالأفلام غير الروائية. وكما يقول هو نفسه، فهو يسعى لاستكشاف «مفهوم [الرغبة التسجيلية] الصريحة، والتي هي رغبة للمعرفة تتآزر مع الدافع إلى السيطرة على الظروف الحياتية المحيطة بنا». ويحدد «رينوف» أربع مقومات أساسية للأفلام التسجيلية ـ أن تسجل، أو تكشف، أو أن تحفظ، أن تقنع أو أن تروّج، أن تحلل أو أن تحقق، وأن تعبّر ـ ويدرس الأسلوب الذي «تغذي» به الرغبة كل منها، أو ما أسماه «نيكولز» «حب المعرفة» (Epistephilia). وتختلف هذه الكيفيات عن أنماط (Modes) التجسيد التسجيلية الأربعة التي حددها «نيكولز» (والتي تعتمد أسساً بلاغية أكثر من سابقاتها)، لكنها تذكرنا، بذكاء، بتلك المبادىء التركيبية لكتاب «إريك بارنوف» (Barnouw) التاريخي (1974) بعنوان «السينما التسجيلية: تاريخ الأفلام غير الروائية»، مع تلك العناوين المثيرة لفصوله، مثل: «المستكشف»، «المراسل الصحفي»، «الرسام»، «المروّج»، وهكذا. ويختلف «رينوف» مع إدراج «نيكولز» للسينما التسجيلية تحت «أبحاث الرصانة» (Discourse of Sobriety)، لأنه يرى أن السينما التسجيلية تشترك بصورة حميمة في الكثير من تقنيات السينما الروائية. ومع ذلك، يبقى مقدار كون ذلك إيحائياً، مقارنة بكونه صريحاً، محلاً لاختلاف الآراء، مما يشبه كثيراً ذلك «الاكتشاف» الحديث بأن التقمص (Identification) في السينما يتمتع بالمرونة، وليس محصوراً بالنوع (Gender).

لقد أُعِدَّ نحو ثلث المقالات التي يضمها الكتاب أساساً كأبحاث مقدمة لمؤتمر السينما الذي نظمته جامعة أوهايو في عام 1990. ووفّر «رينوف» لتلك المقالات بنية منطقية، بحيث أصبح كتابه أكثر من مجرد تجميع للأبحاث التي تم طرحها في المؤتمر، وبدلاً من ذلك، فقد نظمها بحيث تنافس بعضها بعضاً بطرق مثيرة. وعلى سبيل المثال، فقد اتبع إصرار «روزن» على الوجود البديهي للحقائق التاريخية في السينما التسجيلية ـ كتحد مباشر لمنظور «بودريلار» لما بعد الحداثة، بتناول «ترين» للسينما التسجيلية كأنثروبولوجيا، وادعائها أنه «ليس هناك ما يعرف بالسينما التسجيلية»، وذلك لأن «حقيقتها كثيراً ما لا تعدو كونها معاني». وتتبع «ترين بدورها»، بآرثر، والذي يجد في أحدث «اللحظات الأمريكية الثلاث» التي قام بتحليلها، ردة فعل ضد طموح معرفي للتحدث من منظور شمولي للمعرفة عن واقع مفهوم تماماً».

وليس من قبيل المصادفة أن تخلص كل من مقدمة «رينوف»، والفصل الأخير للكتاب ـ والذي يتناول مساهمة «نيكولز»، بذكر شريط الفيديو الذي يصور «رودني كنج»* كدرس على أن للتفسير قدراً من الأهمية للسينما التسجيلية يوازي أهميته للسينما الروائية. وهذه، بالفعل، هي الفكرة الرئيسية للكتاب، والتي يتناولها «رينوف» ببعض الإلحاح. ولا يساوره أي قدر من التردد في أن يؤكد أن مجموعته ستقدم خطوة مهمة نحو إعادة تقييم العلاقات بين النصوص الروائية والوثائقية، وأنه سيسهم بذلك في إعادة تعريف «اللب والحاشية للدراسات السينمائية والتلفزيونية». وبالنسبة لأغلب أجزاء الكتاب، فإن المقالات المتعمقة التي قام بتجميعها تقترب كثيراً من تحقيق ذلك.

* مواطن أمريكي أسود اعتدى عليه عدد من رجال الشرطة البيض بالضرب في لوس أنجلوس، مما أثار موجة من الاحتجاجات على استمرار العنصرية في الولايات المتحدة.

القدرة على القراءة البصرية: الصور، والعقل، والواقع

تأليف: بول ميساريس

عرض: كارل بلانتينيا

في القلب من هذه الدراسة الكاشفة، نجد السؤال: كيف يمكن للصور أو لأفلام السينما أو الفيديو الكاملة أن تستحضر عالماً من الأشياء والأحداث الملموسة، على الرغم من الاختلافات العديدة بين مظهر العالم الواقعي ومظهر أي نوع من الصور؟ وتفسر إجابة هذا السؤال قضية معرفة القراءة البصرية (Visual Literacy*). فما الذي نحتاج إلى معرفته لكي نفهم الصور الساكنة والمتحركة، وتلك المشاهد التي تعرضت للتوليف (المونتاج: editing)؟ وما الفوائد التي يمكن للتأسيس الدقيق لمبادئ الاتصال البصري أن يقدمها للمتفرجين؟ وفي الوقت الذي تبالغ فيه بعض الكتابات المحشوة بالمفاهيم قسراً في دعاواها في تناولها لهذه القضية نجد أن معالجة «بول ميساريس» للقضية مكتوبة بطريقة يسيرة الفهم، دقيقة الطرح، ومقنعة في أغلب أجزائها.

على أن أطروحته الأساسية ستثير الكثير من الجدل، نظراً لإنكاره لبعض المعتقدات الأساسية لأولئك الذين يزعمون أن السينما عبارة عن لغة (أو أنها تشبه اللغة). وبدلاً من ذلك، فهو يختار التخلص من المقارنات التشبيهية العقيمة بين اللغة والاتصال البصري، كما يزعم أنه، وعلى العكس من الأعراف المتبعة في اللغة المكتوبة أو في الحديث، فإن كثيراً من «الأعراف البصرية المتبعة في تمثيل الأشياء والأحداث، إنما تبنى على مهارات تجهيز المعلومات التي يفترض أن يمتلكها المشاهد حتى في عدم وجودأية خبرة سابقة له بتلك الصور». وهو يختلف بوضوح في ذلك الزعم مع أولئك الباحثين القائلين إن معرفة القراءة البصرية تعد شرطاً لأي فهم للوسائط البصرية. فإذا كان الفيلم مكوناً بصورة أساسية من رموز وشفرات تحكمية (Arbitrary)، فعلينا في هذه الحالة أن نتعلم لغة السينما لكي نفهم المغزى الذي تهدف لتوصيله للمشاهد. ومن ناحية أخرى، إذا لم نكن بحاجة سوى لمهارات إدراكية متعلقة بعالم الواقع من أجل فهم فيلم ما بصورة مبدئية، فلا بد من أن يبدأ البحث عن قيمة معرفة القراءة البصرية في موقع آخر.

كما أن «ميساريس» لا يجد قيمة للقدرة على القراءة البصرية في تنمية المهارات المعرفية الخاصة. ويجادل البعض بأن معرفة القراءة البصرية تحسن من قدرتنا على فهم العالم المحيط بنا من خلال تحسين الذكاء الحيزي (Spatial intelligece) أو التفكير التناظري، أو أن التعرض لسياق الصور يؤثر في منظومة المشاهد للتصنيف الإدراكي (Cognitive Classification). ويختلف «ميساريس» معهم، فيرى أن الصور، على العكس من اللغة، عبارة عن نمط رمزي (Presentational) للاتصال، وأنها غير قادرة على أن تمثل بصورة مباشرة تلك التجارب غير البصرية والكينونات المجردة. ويخلص إلى أن الارتباط بين التجربة

العنوان الأصلي:

Visual Literacy : Image, Mind, and Reality

المصدر:

Film Quarterly: VOI. 48 - Summer 1995

* كلمة Literacy تعني «معرفة القراءة والكتابة» ومن ثم فإن تعبير Visual Literacy يعني هنا معرفة «قراءة وكتابة» الصور أو «معرفة القراءة البصرية».

السينمائية أو المصورة، وتلك «المهارات اللاسينمائية أو اللاصورية (Extrapictorial) التجريدية التناظرية، يجب أن تبقى كنظرية تجريبية تماماً».

وإذا صح هذا القول، فما قيمة معرفة القراءة البصرية إذن، ولماذا يجب أن تكون هدفاً تدريسياً؟ ويجد «ميساريس» أن معرفة القراءة البصرية تحسّن من إدراك المشاهدين لكل من الفنية البصرية والتلاعب البلاغي، وهنا تكمن أهميته. ويدعي «ميساريس» أن أغلب المتفرجين يفتقر إلى الإدراك الواضح للكيفية التي تصنع بها الوسائط البصرية المعاني. وتشجع معرفة القراءة البصرية على تنمية الحس الذاتي في المشاهدين فيما يتعلق بدورهم كمُفسرين لما يروه.فمن أجل التمتع بجماليات الإخراج السينمائي، على سبيل المثال، يجب أن يتمتع المشاهدون بقدر من الألفة مع تلك الأساليب التي يتبعها المخرجون في تناول المشكلات التعبيرية المختلفة. ويطرح «ميساريس» توكيده المثير للجدل بأن الإعجاب بمهارة الفنان هو «جوهر التعامل الجمالي مع الأعمال الفنية». ومع ذلك، يبقى للفكرة العامة ـ وهي أن معرفة القراءة البصرية تمكننا من التمتع بالعناصر الجمالية للفيلم السينمائي أو لشريط الفيديو ـ وجاهتها.

وتزيد معرفة القراءة البصرية أيضاً من الإدراك الواضح لعملية صياغة المعاني، وأوجه «البلاغة» البصرية. ويرى «ميساريس» أن النمط التقليدي في الإخراج السينمائي يشجع ما أسماه «تظاهراً بالسرد الطبيعي»، وأن معرفة القراءة البصرية يجب أن تكون لها مضامين أيديولوجية:

«فهي تعد المشاهد لاستخلاص الاستنتاجات حول المضامين الاجتماعية الأشمل للصور، كما يفترض أنها تجعل المرء أقل عرضة للاستسلام لتأثيرها.. ونقطة البداية للعمليات التفسيرية التي تتيحها مثل هذه القدرة على القراءة البصرية هي الحكم بأن صورة معينة، أو سمة خاصة لصورة ما، أو تجاوراً معيناً لعدد من الصور، يجب أن ينظر إليه على أنه تعبير إرادي عن معنى مقصود».

إن معرفة القراءة البصرية، بالنسبة «لميساريس»، لا تعدّ المشاهد لإدراك المعاني، بل لفهم عمليات صنع المعنى، وللمقاصد البلاغية فيما وراء التمثيلات البصرية.

لقد افترض الكثيرون أن معرفة القراءة البصرية تؤدي إلى المشاهدة النقدية— وبهذا الخصوص، فإن «ميساريس» لا يقدم جديداً. وتكمن أهمية هذا الكتاب في شرحه المنهجي للكيفية التي تحسّن بها معرفة القراءة البصرية المشاهدة النقدية. فعلى الرغم من أن واضعي النظريات السينمائية قد ظلوا يكتبون لفترة طويلة عن عملية الإيهام (illusionism) في السينما، على سبيل المثال، نجد أن «ميساريس» يسجل وصفاً جذاباً لتلك الظاهرة. وهويجادل قائلاً بأن الجهدالهائل الذي يبذل في خلق الأصالة والواقعية في أحد أفلام هوليوود، لا يجعل المشاهد يدرك وجود عرض تمثيلي (Staging) بصورة خاطئة (فهو يدرك، أو تدرك، عند مستوى ما، أنه يشاهد أحد الأفلام ليس إلا). ومع ذلك، فمن الممكن أن يجعل الفيلم المشاهد «يتغاضى» (Overlook) عن الطبيعةالقصصية لما يراه. ويستشهد«ميساريس» هنا بسلسلة من التجارب الأمبريقية (الخبرية: Empirical)، فيلاحظ أن «النتائج الثابتة لتلك التجارب كانت أنه حتى أولئك المشاهدون الأذكياء نسبياً ينزعون للحديث عن الشخصيات والمواقف الروائية كما لو كانت تلك خاضعة للقواعد التي تحكم واقع الحياة اليومية، بدلاً من أعراف ذلك الوسط الإعلامي واهتمامات مستخدميه» وبذلك يصبح من الأهداف الأساسية لمعرفة القراءة البصرية أن نشجع اكتشاف الحيل السينمائية،والتنبه لها، وفوق ذلك «تحليل الغرض منها وتقييمه».

وقد أغفل ذلك العرض الموجز لوجهة نظر «ميساريس»، حتى الآن، أحد العناصر المنهجيةالمهمة في الكتاب ـ وهو اعتماده على مزيج فعال من النقاش المنطقي والأدلة التجريبية. وقد كانت وسيلته النمطية للنقاش هي أن يبدأ باستكشاف القضية موضع البحث من وجهة النظر الفلسفية، ثم يتحول إلى البحث التجريبي بحثاً عن مزيد

من الأدلة. ويكتب «ميساريس»، على سبيل المثال، قائلاً بأن تأويل المشاهد التي تعرضت «للمونتاج» في الفيلم، يعتمد بصورة أقل على «حل شفرة» (Decoding) الحيل الأساسية - وهي تلك الحيل المتنوعة للمونتاج التحليلي والاستمراري - ثم على فهم للسياق القصصي للفيلم. وهذا هو سبب فشل العلاماتيين (Semioticians) في محاولاتهم لإيجاد قواعد عامة لتأويل الأساليب المتبعة في عمليات المونتاج: «تعطي أولية (Primacy) السياق طابعاً هامشياً للرموز المشفرة، وتتيح لها حرية التقلب بحصانة نسبية». ويشير «ميساريس» بعد ذلك إلى الأبحاث التي تظهر أن المونتاج التحليلي، حتى بالنسبة لمن يشاهدون السينما لأول أو لثاني مرة، «يقترب من التجارب البصرية للحياة اليومية، لدرجة لايصبح معها عائقاً في سبيل العملية التأويلية». ويجب أن يستريح من يعتبرون التجريبية (Empiricism) لعنة، مطمئنين إلى أن «ميساريس» قد كان غامضاً في تقييم وتأويل الأبحاث الكمية التي يذكر استرشاده بها في كتابه.

وإذا كان هناك نقص في الكتاب، فسيكون مفهوم «ميساريس» الضيق لعملية الإدراك في معرفة القراءة البصرية. ويبدو الأمر وكأنه يعتقد أن أياً من صور الاتصال البصري ستصبح، من خلال قوة كونها مرئية، مفهومة بصورة آلية ويسيرة في الوقت نفسه. وقد لا يكون المشاهدون بحاجة إلى معرفة القراءة البصرية من أجل إدراك السياق البسيط للأحداث، من النوع الذي نجده في أفلام هوليوود الكلاسيكية أو في الإعلانات التلفزيونية الساذجة، لكن من المؤكد أن فهم فيلم في مثل تعقيد فيلم المخرج فيلليني (2/1 8)، يحتاج إلى أكثر من تلك المهارات الإدراكية والمعرفية المستخدمة في الحياة اليومية. وبالمثل فمن السهل على أي مشاهد لا يتمتع بالخبرة أن يدرك مغزى فيلم كلينت إستوود «غير المغفور له»، على أنه مجرد قصة بسيطة للمغامرة والانتقام، بيد أن معظم المشاهدين يغفلون عن صنوف المجاز والرموز البصرية التي يحتويها الفيلم، بالإضافة إلى أهمية الفيلم كأحد أفلام الغرب الإصلاحية (Revisionist). وبكلمات أخرى، فنحن نحتاج إما إلى توسيع مفهوم «ميساريس» عن الإدراك، لكي يشمل مادة أكثر صعوبة مما يغطيه هو بالفعل، أو أن نعترف صراحة بأن معرفة القراءة البصرية ما هي إلا واحدة من «مهارات قرائية عديدة» نحتاجها من أجل الإدراك الكامل لمغزى العديد من النصوص البصرية.

وسيقول البعض بأن تركيز «ميساريس» على الأسس الطبيعية (Naturalistic) للإدراك السينمائي، لا يعدو كونه «واقعية ساذجة» (Naive realism) من جانبه، ويلعب على وتر الفكرة الخاطئة القائلة إن الأفلام السينمائية هي نسخ شفافة للواقع أو محاكاة له. لكن الأمر ليس كذلك. وإذا اعتقد عموم الجمهور أن «الصور لا تكذب»، فإن ذلك يدعم وجهة نظر «ميساريس» بأن «تأويل الصور مبني على نوع المثيرات المعلوماتية نفسه والتي يستخدمها المشاهدون في إدراك عالم الواقع». وكما يوضح «ميساريس» قائلاً: «على الرغم من أن الصورة قد تقدم لنا تمثيلاً مزيفاً أو مضللاً للواقع، لكنها تبقى مخلصة لتلك المبادىء التي يُدرَك بهاالواقع». ويمكنني أن أجادل بأنه ليس هناك بحث دقيق عن الاتصال البصري يمكن أن يغفل أوجه التناظر (Homologies) الموجودة بين الإدراك السينمائي والإدراك الواقعي اليومي. وكما أوضح «ميساريس» بصورة مقنعة، فإن الصور البصرية والأفلام التي تعرضت للمونتاج هي مقلِّدة (Imitative) ومحوِّلة (Transformative) في الوقت نفسه. وجانبها المقلِّد هذا هو بالتحديد ما يقود بعض المشاهدين لأن يُغفل الجوانب الفنية التي تحويها، وأن يرفض أو يغفر معانيها ومعالجتها العميقة. وتلك هي أكثر المجادلات إلحاحاً فيما يتعلق بمعرفة القراءة «البصرية».

موجز تاريخ السينما

ترجمة :عبدالسلام رضوان

نقدم على الصفحات التالية ببليوغرافيا السينما، وهي تنقسم إلى جزءين. الجزء الأول عبارة عن كرونولوجيا السينما العالمية، التي تتضمن ثبتا بأهم الأحداث السينمائية في سائر أنحاء العالم بدءا من عام 1873. والجزء الثاني عبارة عن ثبت آخر بأسماء الفائزين بأهم جوائز السينما العالمية (الأوسكار - الأكاديمية البريطانية - كان - برلين - فينيسيا - جائزة السينما الأوروبية).

المصدر : FILMCORE'S COMPANION, CENTENARY EDITION

1873

أمريكا: المصور الإنجليزي (المهاجر إلى أمريكا) إدوارد مويبريدج يستخدم مجموعة كاميرات موزعة في مواقع مختلفة من حلبة سباق لالتقاط حركة حصان يعدو بسرعة.

1878

أمريكا: مويبريدج يُحسّن طريقته في التقاط صور فوتوغرافية للحيوانات وهي في حالة حركة، ويبدأ العمل على آلة العرض.

1881

أمريكا: مويبريدج يحسّن آلته لعرض حركة الحيوان والتي تستخدم ديسكات زجاجية دوارة تحتوي على صور مرسومة اعتمادا على صوره الفوتوغرافية، ويحاضر في أمريكا حول عمله هذا، ثم في أوروبا اعتبارا من عام 1892، مثيرا بذلك اهتمام الآخرين.

1884

أمريكا: الفنان الأمريكي توماس إيكنز، أحد مساعدي مويبريدج، يبتكر كاميرا للتصوير السينمائي أحادي الحركة.

بريطانيا: جون رودج، وهو مخترع يعيش في مدينة «باث» يسجل اختراعه وسيلة لعرض الرسوم المتحركة من خلال فانوس سحري، وفي وقت لاحق يثبت وليام فريز جرين أنه صاحب ذلك الاختراع.

ألمانيا: أوتومار أنشوتيز يصور -فوتوغرافيا- الحيوانات والبشر في حالة حركة يمكن مشاهدتها من خلال التاكيسكوب.

1885

أمريكا: جورج إيستمان يصنع فيلما على لفة من الورق الحساس.

بريطانيا: وليام فريز جرين، وهو مصور فوتوغرافي من مدينة «باث»، يعرض نتائج تجاربه في صناعة فيلم: صورة لفتاة تحرك عينيها.

1887

ألمانيا: أتومار أنشوتيز يعرض جهاز «التاكيسكوب الإلكتروني»، والذي يستخدم سلسلة متعاقبة من الصور الفوتوغرافية الساكنة المثبتة فوق عجلة ضخمة وتتم مشاهدتها من خلال ثقب صغير حتى تعطي تأثير الحركة.

وقد تم عرض آلاته في أماكن مختلفة من العالم، بوصفها إحدى بدع الماكينات الثقبية (التي يتم تشغيلها بقطع العملة).

1888

بريطانيا: المخترع الفرنسي لويس أوغسطين لوبرنس يسجل اختراعه لآلة تصنع فيلما من سلسلة متعاقبة من الصور.

1889

أمريكا: شركة إيستمان -وتسمى الآن إيستمان كوداك- تبدأ في تصنيع الشريط الفيلمي الملفوف من مادة السليولويد، وتوماس إديسون يحصل على براءة اختراع فيلم مُخرَّم.

بريطانيا: وليام فريز جرين يحصل على براءة اختراع كاميرا للصور المتحركة (الكينيتوغراف).

1890

فرنسا: لويس أوغسطين لوبرنس يستقل

قطارا إلى باريس من محطة ديجون ويختفي. ولم يشاهد بعدها أبدا.

1891

أمريكا: إديسون يسجل براءة اختراع «الكينيتو سكوب»*، و هو عبارة عن حجرة عرض صغيرة لعرض فيلم على مشاهد واحد في الوقت الواحد، قام بتصميمها مساعده وليام ديكسون.

1892

فرنسا: إميل رينو يعرض جهاز «البراكسينوسكوب»، وهو آلة لعرض الرسوم المتحركة القصيرة المرسومة باليد على شاشة.

1893

بريطانيا: فريز جرين يحصل على براءة اختراع كاميرا سريعة التعاقب.

1894

أمريكا: فريد أوت، أحد العاملين مع إديسون، تسجل له صورة وهو يعطس في لقطة سينمائية في استوديو «بلاك ماريا» الذي يملكه إديسون. ويصنع ديكسون مساعد إديسون أفلاما للعرض من خلال جهاز الكينيتوسكوب، ويستغرق عرضها عشرين ثانية وتصور تمثيلا من نوع الفودفيل لمجموعة من الشخصيات الشهيرة من فناني السيرك والموسيقى.

ويبدأ إديسون في تصنيع الكينيتوسكوب لكنه يشك في أن يكون له «أي مستقبل تجاري». ويتم افتتاح أول مؤسسة تجارية للكينيتوسكوب بمدينة نيويورك؛ ويتبعه عدد آخر في مدن عديدة.

بريطانيا: في أكتوبر يتم عرض الكينيتوسكوب في شارع أكسفورد بلندن، ويطلب من صانع الآلات العلمية روبرت بول صنع نسخ من كينيتوسكوب إديسون ويكتشف أن إديسون لم يسجل براءة اختراع للكينيتوسكوب في إنجلترا. ويعمل بول على تحسينه، من خلال تسليط الصور على شاشة وإدخال عجلة مشكلة على هيئة «صليب مالطي» لوقف كل صورة في الفيلم للحظة حتى تبدو الصور أقل ارتجاجا.

ألمانيا: أوتومار أنشوتيز يعرض جهازا لعرض الصور على الشاشة في برلين.

1895

- **متوسط طول الفيلم مابين 40، 80 قدما، ويستغرق عرضه مايزيد قليلا على دقيقة واحدة على الأكثر.**

أمريكا: إنشاء الشركة الأمريكية للميتوسكوب لتصنيع آلات «صندوق الدنيا» وسرعان ما تحولت إلى شركة إنتاج سينمائي وعُدل اسمها إلى «بيوغراف كامباني».

بريطانيا: روبرت بول والمصور الفوتوغرافي بيرت أكريس يبدآن في التعاون معا من أجل تصميم كاميرا للتصوير السينمائي. ويبدأ أكريس في تصوير الأحداث الرياضية، بما في ذلك سباق «الدربي».

فرنسا: الأخوان لويس وأوغست لوميير، الشريكان في مؤسسة تجارية للتصوير الفوتوغرافي، يسجلان اختراعهما للـ«سينماتوغراف» (كاميرا سينمائية وجهاز للعرض) في شهر فبراير.

وفي مارس يعرضان اختراعهما من خلال فيلم يصور عمالهما وهم يغادرون المصنع،

* Kinetoscope: جهاز لعرض الصور المأخوذة بالكينيتوغراف (كاميرا لتصوير الأشياء المتحركة).

ويواصلان بعد ذلك إقامة عروض أخرى. ويفتتح الأخوان «السينما توغراف»، وهو أول عرض سينمائي جماهيري على الإطلاق، في بدروم الـ «جراند كافيه» في باريس في الثامن والعشرين من ديسمبر، حيث تم عرض اثني عشر فيلما خلال العرض الذي استغرق نصف ساعة.

ألمانيا: ماكس سكلادونوفسكي يسجل في برلين اختراعه لجهاز عرض (بروجكتور) سينمائي، ويقيم عرضا جماهيريا للأفلام في نوفمبر.

1896

أمريكا: إديسون يعرض «الفيتاسكوب» الجديد، وهو بروجكتور (آلة عرض) قام بتصميمه توماس آرمات. وأقيم العرض الأول بقاعة الموسيقى بمدينة نيويورك في 23 أبريل.

بريطانيا: بيرت أكريس يعرض، في يناير، بروجكتور سينمائي (آلة عرض سينمائية) في لندن ويؤسس شركة «The Northern Phto-graphic Works» وفي 20 فبراير يفتتح عرض لوميير في لندن وينتقل في مارس إلى «الإمباير ميوزيك هول» بميدان ليسستر.

وفي 21 فبراير يعرض روبرت بول طريقته في عرض الأفلام السينمائية، أو «الثيتروغراف» وبعد وقت قصير يفتتح عرض أفلامه في «أوليمبيا» ويصبح حدثا جاذبا للأنظار في القاعات الموسيقية، بما في ذلك قاعات «الهمبرا» بميدان ليسستر.

ويصنع بول أول فيلم سينمائي بريطاني، «غزل الجندي»، فوق سطح قاعة الهمبرا في أبريل. ويقوم بتصوير الفائزين في سباق «الدربي» ويعرض الصور في اليوم التالي لجمهور المهتمين. وفي وقت لاحق يعرض تصوير سباق الدربي ملونا مع إضافة المسحات اللونية باليد. ويتم افتتاح أول دار سينما، بحي كينجستون، في أحد المحلات بعد إعادة تجهيزه. ولا تحقق دار السينما نجاحا تجاريا، لكن الفيلم السينمائي يزدهر كعامل جذب خلال إقامة المعارض والأسواق كعرض جانبي.

الدنمارك: بيتر إلفيلت يصور أول فيلم دنماركي (مجموعة من كلاب الأسكيمو الصغيرة المربوطة بسلسلة من الحبال تجر مزلجة على الجليد في «جرينلاند»).

فرنسا: تشارلز وإميل باثيه يؤسسان شركة «الباثية فريرز» أساسا من أجل بيع الفونوغراف، لكنها سرعان ما تعمل في الإنتاج السينمائي.

وفي باريس، يبدأ جورج ميليه في صنع أفلام مستخدما أسلوب الخدع. ويبدأ أوغست بارون محاولة لإضافة الصوت إلى الفيلم، ويخترع أيضا جهاز عرض سينمائيا متعدد الشاشات «السينماتوراما»، دون أن يثير اهتماما كبيرا.

ألمانيا: أوسكار ميستر يطور كاميرا للتصوير السينمائي وجهازا للعرض السينمائي.

الهند: افتتاح عرض الأخوة لوميير في بومباي.

جنوب أفريقيا: كارل هيرتز، الساحر، يعرض ضمن برنامجه على جمهور مشاهديه أفلاما اشتراها، ومعها آلة عرض من بول. ثم ينتقل بها بعد ذلك إلى أستراليا.

إسبانيا: أول عرض سينمائي جماهيري لأفلام الأخوة لوميير يقام في مدريد أمام جمهور أغلبه من طالبات المدارس.

1897

فرنسا: ألكسندر رابوتا يفتتح، في باريس،

أول دار سينما مخصصة للجريدة السينمائية.

مائة وخمسون فردا يلاقون حتفهم في حريق بدار للسينما بباريس نتج عن احتراق آلة العرض، مما أدى إلى الشعور بالقلق على نطاق واسع فيما يتعلق بسلامة وأمان دور السينما ومعداتها.

إسبانيا: فركتيوزا جلبرت يصنع أول فيلم روائي إسباني: Rinaenun Café.

1898

أمريكا: مصورو «بيوغراف» يصورون الحرب في كوبا.

بريطانيا: سيسل هيبورث، وهو ابن لمحاضر في فن الفانوس السحري، يصدر كتابه «تصوير الرسوم المتحركة»، وهو أول كتيب في السينما.

وفي برايتون يصبح جي. إيه. سميث أول إنجليزي يستخدم «التعريض المزدوج» لعمل مؤثرات خداعية في «سندريلا والجدة الساحرة» وغيره من الأفلام.

– الشركة الفرنسية «غومومنت كومباني» تفتتح مكتبا بلندن وتبدأ في صنع أفلام في «دولويش».

–الأمريكي تشارلز أوربان يكون شركة «وورويك ترادينج كومباني» التي تصبح على الفور شركة كبرى للإنتاج والتوزيع.

1899

● **متوسط طول الفيلم نحو 70 قدما، ويستغرق عرضه ما يزيد على الدقيقة.**

بريطانيا: المعروض من أفلام الأمريكية ينفد في السوق السينمائية، نظرا لمحاولة إديسون مكافحة ما اعتبره نوعا من «القرصنة».

ويفتتح آ. دبليو. بول أحد أوائل الاستوديوهات في بريطانيا بمنطقة «نيو ساوث جيت» شمالي لندن. ويتألف من منصة، تشبه خشبة المسرح، مع منصة للكاميرا تتحرك على عجلات مثبتة في مقدمتها. ومن بين أول الأفلام التي أنتجت في هذا الاستوديو فيلم «ترنيمة الكريسماس» لتشارلز ديكنز.

– سيسل هيبورث يبدأ في إنتاج أفلام سينمائية.

فرنسا: أوغست بارون يدخل تحسينات على جهازه «للسينما الصوتية»، لكنه لا يجد أحدا يهتم باستغلال طريقته.

– فيلم ميلييه «سندريلا» أحد أول الأفلام التي تقترب من الأسلوب السردي الروائي.

1900

أستراليا: جوزيف بيري يخرج أفلاما لجيش الخلاص، من بينها فيلم «جنود الصليب»، مازجا أفلاما قصيرة، وشرائح فانوس سحري، وموسيقى.

بريطانيا: شركة جوزيف روزينتال «وورويك تريدنج كومباني» تصبح الشركة الأشهر في تصوير الحروب بفيلمه عن حرب البوير، والذي أتبعه بتصوير تمرد «البوكسريين»* في الصين.

فرنسا: ليون غوامونت يعرض صوتا وصورا سينمائية متزامنين.

1901

بريطانيا: ويل باركر يؤسس شركة «أوتوسكوب» ويبني استوديو بدائيا مفتوحا (بلا أسقف) في «ستامفوردهيل» بلندن.

– جي. إتش. كريكس وإتش. إم. شارب يفتتحان استوديو في حي «ميتشام» بمدينة

ساراي، ويصنعان فيلم «النجاة من السفينة المحترقة» وسلسلة من الأفلام القصيرة مثلها فريد إيفانز الممثل الكوميدي في «الميوزيك هول».

1902

● **الأفلام بدأ يصل طولها إلى 250 قدما أو نحو ذلك، ويستغرق عرضها نحو أربع دقائق.**

بريطانيا: «كرونوفون» غومومنت، والذي يتم من خلال مزامنة الأصوات المسجلة على الجراموفون مع أداء ممثلي أفلام قاعة الميوزيك هول، يتم تركيبه في «بافيليون» لندن.

فرنسا: تشارلز باث يفتح استوديو ويبدأ في إنجاز فيلم يوميا.

– ميلييه يصنع فيلم «رحلة إلى القمر»، وهو أول فيلم من أفلام الخيال العلمي.

ألمانيا: أوسكار ميستر يؤسس شركة إنتاج في برلين ويبدأ في صنع أفلام باستخدام فناني الكباريهات وممثليها.

إسبانيا: سيغوندودي شومون يبدأ في صنع أفلام مملوءة بالمؤثرات الخداعية، لكنه يجد صعوبة في جذب المولين، فيعمل في وقت لاحق في إيطاليا في «كابيريا» ثم في فرنسا في «نابليون».

1903

أمريكا: إدوين بورتر يصنع فيلم «حياة رجل إطفاء أمريكي»، مازجا بين الحياة الواقعية والأداء التمثيلي في الاستوديو من أجل سرد حكاية. ثم يتبعه بفيلم «كوخ العم توم وسرقة القطار الكبرى»، وهو دراما «ويسترن» مثيرة تحدث ضجة وتؤثر في مخرجي المستقبل.

بريطانيا: سيسل هيبورث يبني استوديو مغلقا بحي والتون ويصور مشاهد من «أليس في بلاد العجائب».

الدنمارك: بيتر إلفيلت يصنع أول فيلم روائي في البلاد: «العقوبة القصوى».

فرنسا: ميلييه يصنع فيلم خيال علمي آخر مليئا بالمؤثرات الخداعية: «الرحلة المستحيلة».

1904

أمريكا: جورج هيل يقدم في معرض سانت لويس «رحلات هيل»، وهي عبارة عن محاضرات مصورة عن رحلات له تم تصويرها في نموذج لعربة قطار مبني في الاستوديو مع مؤثرات صوتية للقطار وأرضية متأرجحة لمحاكات حركة القطار. وأقيمت عروض مماثلة في مدن أمريكية أخرى.

– وليام فوكس يؤسس شركة للتوزيع.

– المخترع الألماني أوسكار ميستر يعرض أفلاما صوتية بمعرض سانت لويس العالمي.

1905

أمريكا: «المسرح النيكلي» ـ وهو دار سينما بسيطة سعر الدخول فيها خمسة سنتات ـ يتم افتتاحها في بيترسبرج.

– «فيتاغراف»، التي ستصبح أنجح شركات الإنتاج السينمائي في عصرها، تفتتح استوديو خاصا بها في مدينة بروكلين. وتضمنت قائمة نجومها فلورنس تيرنر والكوميدي البدين جون باني.

– مجلة «فاريتي» تبدأ في الصدور.

بريطانيا: سيسل هيبورث.. مستخدما أسرته كممثلين، يصنع فيلم «أنقذه القرصان» بتكلفة بلغت سبعة جنيهات استرلينية ويبيع 400 نسخة بسعر 8 جنيهات بالتقسيط. ومن بين الممثلين الذين بدأوا عملهم في استوديو

هيبورث كريسي هوايت، وألما تايلور، وهيلين مازرز، ورونالد كولمان.

– أول دارين مخصصتين للعرض السينمائي تفتتحان بمدينة لندن: الـ «نيوغاليري» في «ريجنت ستريت»، و«الريالتو» في «كوفنتري ستريت».

إيطاليا: إنتاج أول فيلم تمثيلي في تاريخ البلاد: «لابريزا دي روما».

1906

● **طول الأفلام يصل إلى 850 قدما، ويستغرق عرضها نحو 14 دقيقة.**

أمريكا: فنان «الكارتون» وينسور ماكاي يضمن مشهد «رسوم متحركة» في تمثيله الفودفيلي.

– كارل لا يمل يفتتح «مسرح نيكلي» في شيكاغو.

– مالك سينما بنسلفانيا، إس. إل. روثافيل، يضيف رائحة الورود خلال عرض «The Pasadina Rose Bowlgame»، وهو أول استخدام للروائح في السينما.

أستراليا: تشارلز تيت يصنع فيلم «قصة عصابة كيلي»، أحد أطول الأفلام الروائية حتى ذلك الحين، إذ تستغرق فترة عرضه أربعين دقيقة.

بريطانيا: ويل باركر يفتتح، في «إيلنج»، شركة باركر للإنتاج السينمائي، التي تندمج مع «وورويك تريدنج كومباني». ويصور فيلما عن مسرحية «هاملت» لشكسبير في يوم واحد.

– «رحلات هيل» تفتتح عروضه في شارع أوكسفورد بلندن.

– أول سينما إخبارية «The daily Bioscope» تفتتح في لندن.

– جي. إيه سميث يسجل اختراعه لعملية تلوين أسماها «الكينما كولور».

الدنمارك: أول أولسن، المدير السابق لأرض المعارض، يؤسس شركة «نورديسك فيلم»، التي سرعان ما تصبح أحد أكبر شركات الإنتاج السينمائي في أوروبا.

فرنسا: تشارلز باسيه يوقع عقدا مع أندريه ديد، ممثل الميوزيك هول، لصنع أفلام كوميدية.

السويد: المخترع سفاين بيرجلند يجري أبحاثا وتجارب لابتكار جهاز لتسجيل الصوت على شريط الفيلم من خلال عملية ضوئية.

1907

أمريكا: جيلبرت أندرسون وجورج سبور يؤسسان شركة إنتاج سينمائي في شيكاغو.

فنلندا: استوديوهات أبوللو تنتج أول فيلم سينمائي فنلندي: The Moonshiners.

فرنسا: الممثل تشارلز لوبارجي وبعض زملائه في الكوميدي فرانسيز يؤسسون شركة «فيلم دو آرت» لصنع أفلام فنية.

– «كاميل سان سانز» تبدأ في كتابة الموسيقى التصويرية لأول أفلامها السينمائية: «اغتيال دوق غوين».

1908

أمريكا: أندرسون يغادر «إساناي» إلى كاليفورنيا، بعيدا عن ملاحقات إديسون القضائية، ويبدأ بطولته لسلسلة أفلام زادت على 300 فيلم من أفلام «الويسترن» على مدى ثماني سنوات، مؤديا شخصية «برونو بيلي» على الرغم من حقيقة أنه يمتطي الجواد بالكاد.

– دي. دبليو. جريفيث الممثل والكاتب، يخرج أول أفلامه: «مغامرات دوللي» لحساب شركة

«بيوغراف».

– «رحلات هيل» تتم تصفيتها.

الأرجنتين: ماريو غاللو يصنع فيلم «El Fusilamiento de Dorrego»، وهو أول فيلم سينمائي في البلاد يستخدم ممثلين محترفين.

البرازيل: المخرج والمصور البرتغالي الأصل أنتونيو ليل يخرج فيلميه: (Os Es-tranguladores) و(Os Guaranis).

بريطانيا: شركة غومونت تقيم أول عرض تجاري. ويلعب السير جيفري تيرل دور روميو في فيلم غومونت المأخوذ عن «روميو جولييت».

– الأفلام الملونة يتم عرضها لأول مرة في مسرح «لندن بالاس».

–جهاز «السينوفون» البريطاني للصوت المسجل متزامنا مع صور الفيلم يبدأ تركيبه في دور السينما.

– المسارح المسيرة بالكهرباء تصبح أول سلسلة بريطانية لدور السينما.

فرنسا: ماكس ليندر يصبح الكوميدي الأول لدى شركة باثيه للإنتاج السينمائي بعد مغادرة أندريه ديد لإنجاز أفلام في إيطاليا.

1909

أمريكا: إديسون يؤسس، بالاشتراك مع سبع من شركات الإنتاج السينمائي الكبرى وشركتي باثيه وميلييه الفرنسيتين، شركة براءات الاختراع السينمائية، معلنين احتكارا للإنتاج السينمائي، مع محاولة السيطرة على عمليات التوزيع والترخيص بالعروض.

– الموزعان وليام فوكس وكارل لايمْل يقرران خوض الصراع ضدالاحتكار من خلال إنتاج أفلامهما الخاصة.

– دي. دبليو. جريفيث يخرج، في ديسمبر، فيلمه الملفوف على بكرة واحدة والذي يصل طوله إلى مائة قدم لحساب شركة بيوغراف. وتضمنت قائمة أفلامه في تلك السنة فيلم «صانع الفيولينا من كريمونا» بطولة ماري بيكفورد، التي بدأت حياتها الفنية قبل شهور قليلة ككومبارس وأصبحت تعرف بعد ذلك بـ «فتاة بيوغراف المعقوصة الشعر».

أستراليا: افتتاح دار سينما تتسع لأربعمائة متفرج في مدينة ملبورن. وفي سيدني تعرض «الكولونيال سينما» أفلاما كعرض مستمر من الحادية عشرة صباحا حتى الحادية عشرة ليلا.

أيرلندا: الروائي الأيرلندي جيمس جويس يفتتح أول دار سينما بمدينة دبلن، بمساعدة ممولين سويسريين.

1910

أمريكا: «باثيه ويكلي» تصبح أول جريدة سينمائية في أمريكا.

بريطانيا: مونتاغ بايك يفتتح سلسلة دور سينما توفر قدرا أكبر من وسائل الراحة والترفيه.

– بول يغلق الاستوديو الذي يملكه ويعود إلى صناعة الآلات العلمية.

الدنمارك: الممثلة «أستانيلسن» تثير الإعجاب في فيلم «الهاوية» ، بدورها لاعبة سيرك متعطشة للرجال.

1911

أمريكا: صدور أول مجلة متخصصة في السينما: «فوتوغرافي آند موشن بكتشر ستوري مجازين».

بريطانيا: «مسرح سكالا بلندن» يبدأ عرضا يتواصل لمدةعامين لمجموعة من الأفلام الملونة.

فرنسا: مبنى «غومونت بالاس» الفخم يفتح أبوابه في باريس كأضخم وأفضل دار سينما في العالم.

إيطاليا: إنتاج أول فيلم ملحمي (The Fall of Troy)، من إخراج جيوفاني باستروني، والذي بلغ عدد العاملين فيه ألوف الممثلين والكومبارس.

1912

أمريكا: دوروثي وليليا غيش تبدآن مسيرتهما الفنية بأفلام من إخراج جريفيث.

– ماك سينيت يؤسس شركة «كي ستون» مع شريكين، ويبدأ في صنع كوميديات هزلية.

– كارل لايمل يؤسس «يونيفرسال بيكتشرز».

– أدولف زوكور يؤسس شركة «فايموس بلايرز فيلم كومباني»، ويبدأ باستيراد الفيلم الفرنسي «الملكة إليزابيث» بطولة سارة برنار.

بريطانيا: تأسيس «المجلس البريطاني للرقابة على الأفلام».

– فريد كارنو يقرر القيام بجولة ثانية في القاعات الموسيقية الأمريكية وكان من بين أعضاء فرقته شارلي شابلن وستان لوريل، اللذان لن يعودا إلى بريطانيا.

فرنسا: شركة «فيلم دو آرت» تنتج فيلم لويس ميركانتون «غراميات الملكة إليزابيث» بطولة سارة برنار وهي في مكياج أكبر سنا، مما ساعد على اكتساب السينما احترام المشاهد.

– أوغست بارون يخترع جهاز عرض جديدا متعدد الشاشات «المالتيراما» لكنه لا يجد مساندة من أحد.

– شركة «غومونت» تقيم أول عرض عام في باريس لجهازها «الكرونوفون»، الذي يزامن الصوت والصورة.

ألمانيا: بداية تصوير فيلم «رقصة الموت» في استوديوهات آستا نيلسن في بابلسبرج.

إيطاليا: فيلم إنريكو غوازوني (Quo Vadis)، (وهو فيلم ملحمي تمتد شرائطه على اثنتي عشرة بكرة، ويدور حول الحياة الرومانية) يحقق إيرادات قياسية في أنحاءمختلفةمن العالم.

السويد: المخترع سفاين بيرجلند يزعم أنه أول من حسن ونقح جهاز التسجيل الصوت على شريط الفيلم من خلال عملية ضوئية.

1913:

أمريكا: ماري بيكفورد توقع عقدا مدته خمس سنوات مع أدولف زوكور لتصبح إحدى أوائل نجمات السينما.

– فاتي أربوكل يوقع عقدا لإنجاز أفلام كوميدية لحساب مالك سينيت.

– شارلي شابلن يكتشف على يد ماك سينيت ويذهب إلى هوليوود.

– إنتاج أول فيلم في سلسلة أفلام «مغامرات كاثلين» –والتي بلغت 13 فيلما– بطولة كاثلين ويليامز.

– إديسون يعرض جهازه «الكينيتوفون» الذي يزامن الصوت والصورة.

– أورلاندو كيلوم يطور جهازه لمزامنة الصوت والصورة.

– شركة «فيتاغراف» تفتتح استوديو في «سانتا مونيكا» بكاليفورنيا.

– جيس لاسكي ينشىء شركة «جيس لاسكي فيتشر بلاي كومباني».

بريطانيا: معدل دخول دور السينما في بريطانيا يصل إلى عشر مرات في السنة.

– ويل باركر يصور فيلم«جان شور».

– هيبوورث ينجز فيلم «برناني رودج» عن

رواية ديكنز، ويعيد إخراج «مشاغبات غوردون» للمسرح.

– يوجين لاوست يخترع طريقة لتسجيل الصوت على الفيلم، لكنه يفشل في إثارة أي اهتمام مع اقتراب الحرب، فيهاجر إلى أمريكا.

الهند: داداساهب فالك يصنع أول فيلم روائي: «راجيا هارايشاندرا».

السويد: الممثل فيكتور سيوستروم يتحول إلى الإخراج بفيلم (Ingeborgholm).

– فيلم مورتز ستيلر «مصاص الدماء» يتعرض لمشكلات رقابية.

فنزويلا: لوكاس مانزانو وإيزيك زيمرمان يخرجان أول فيلم روائي في تاريخ البلاد، (Lad-ama de Las Cayenas)، عن قصة ألكسندر ديماس «كامي».

1914

أمريكا: سيسيل دي ميل يصور فيلم (The Squaw Man) «زوج الهندية» في لوس أنجليس محولا أحد المخازن إلى استوديو.

– ماك سينيت ينجز أول فيلم كوميدي روائي Tillie's Punctured Romanxe، بطولة شارلي شابلن ومابل نورماندي وماري دريسلر.

– بيرل هوايت يبدأ في إنجاز مسلسل The Perils of Paulines.

– وينسور ماكاي ينجز فيلم «الكارتون»: «جيرتي الديناصور».

– وليام فوكس ينتج أول أفلامه السينمائية.

– تأسيس شركة «بارامونت بيكتشورز» كشركة للتوزيع.

– الشاعر فاسيل ليندساي كتب «فن الصور المتحركة»، أحد أول الدراسات النقدية للفن السينمائي الوليد.

بريطانيا: جورج بيرسون يخرج (A Study in Scarlet)، أول معالجة سينمائية كبيرة لشرلوك هولمز.

– شركة «غومونت» تفتتح استوديو جديدا لها بحي «لايم جروف».

فرنسا: ميلييه يفلس. وتباع أفلامه ويتم إتلاف العديد منها لاستعادة شرائط السليلويد.

ألمانيا: أوسكار ميستير يبدأ في إنجاز جريدة سينمائية أسبوعية يتم توزيعها عبر العالم.

إيطاليا: جيوفاني باستروني ينهي الملحمة ذات الأثر البالغ «كابيريا».

1915

أمريكا: فيلم دي. دبليو. جريفيث، «مولد أمة» – طوله 12 بكرة وصوره بيل بيتزز – يثير ضجة عند افتتاح عرضه في نيويورك، ويصبح أول فيلم يتم عرضه في البيت الأبيض.

– سيسيل دي ميل يخرج فيلم «المخادع»، والذي ترك أثرا بالغا لجودته الفنية وانطوائه على بعض الإثارة الجنسية.

– شابلن يذهب للعمل في «إساناي» مقابل 1000 دولار أسبوعيا.

– الظهور الأول دوجلاس فيربانكس على شاشة السينما.

– تأسيس شركة «تير يانجل فيلم» على يد دي. دبليو جريفيث، وشركة «توماس» وماك سينيت.

– تأسيس شركة «مترو بيكتشرز»، التي سرعان ما تصبح شركة إنتاج كبرى، رغم أنها لم تكن مربحة بشكل خاص.

– إدوين بورتر يعتزل العمل السينمائي.

بريطانيا: مليون فرد يختارون أكثر ستة

نجوم شعبية في السينما البريطانية، على النحو التالي: ألما تايلور، إليزابيث ريسدون، شارلي شابلن، ستيوارت روم، كريسي هوايث، فريد إيفانز.

الدنمارك: «نور ديسك» تنتج أكثر من 140 فيلما خلال العام.

1916

أمريكا: دي. دبليو. جريفيث ينتج الفيلم الملحمي الرائع «التعصب»، لكنه لا يحظى بإقبال جماهيري.

– شابلن يوقع مع «ميتوال» مقابل 10 آلاف دولار أسبوعيا. وماري بيكفورد تطلب مبلغا أكبر من زوكور وتحصل عليه.

– زوكور ولاسكي يشتريان حصة في أسهم «بارامونت بكتشورز» ويتحدان مع عدة شركات للإنتاج السينمائي.

– صمويل جولدفيش وشريكاه آرشيبالد وإدجار سيلوين يؤسسون شركة «جولدوين بكتشورز». وسرعان ما ينفرد جولد فيش بالاسم وحده.

بريطانيا: فيلم هيبوورث Caming through the Rye تراه الملكة ألكسندرا كأول فيلم يحظى بدعوة ملكية.

إيطاليا: ممثلة المسرح الأولى إليانورا دوس تقوم ببطولة فيلمها الوحيد، (Cenere)،لكنها تصاب بخيبة أمل من النتيجة.

1917

أمريكا: شارلي شابلن ينجز الفيلم الأول من فيلميه الكوميديين المزدوجي البكرة، The Cure و Easy Street.

– فاتي آربكل يؤسس استوديو خاصا.

وممثل الفودفيل باستر كيتون يظهر في العديد من أفلامه.

– هارولد لويد يبدأ، وبعد أن بدأ كمقلد لشابلن، في تحديد شخصيته المميزة كشاب خجول يرتدي نظارات.

– إيريك فون ستروهيم في أول ظهور له في دور الضابط البروسي الشرير، الذي أداه مرات عديدة بعد ذلك.

– دخل دوجلاس فيربانكس يتجاوز 750 ألف دولار سنويا.

بريطانيا: جمهور مشاهدي السينما يصل إلى عشرين مليوناً في الأسبوع الواحد.

ألمانيا: القيادة العليا الألمانية تؤسس الـ (UFA) لإنتاج أفلام دعائية.

1918

أمريكا: شابلن يخرج أول أفلامه، (The Dogs Life)، في الاستوديو الذي يملكه، والذي يشبه قرية بريطانية. ويحقق فيلمه Shoulcler Arms، الذي يقدم محاكاة ساخرة لأفلام الحرب، نجاحاكبيرا.

– أوسكار ميشو ينجز فيلم (The Home-steader)، المأخوذ عن رواية له، مؤسسا أفضل شركة إنتاج تصنع أفلاما للمتفرجين السود.

–شركة «وارنر بروس» تنتج أول أفلامها الكبيرة «سنواتي الأربع في ألمانيا».

1919

أمريكا: لون شاني تصبح نجمة بفيلمها (The Miracle Man).

– دي. دبليو . جريفيث يصور فيلم The Broken Blossoms مع ريتشارد بارتيلمس وليلياغيش.

-شارلي شابلن ودي. دبليو. جريفيث وماري بيكفورد يؤسسون شركة «يونيتد آرتست». وتعلق هوليوود بسخرية: «المجانين تولوامسؤولية البيمارستان».

– هال روش يفتتح الاستوديو الخاص به ويبدأ في صنع أفلام كوميدية مع نجوم مثل هارولد لويد، ولوريل وهاردي، وشارلي تشيز.

أستراليا: رايموند لونجفورد ينجز فيلم «الرجل الرقيق الحاشية»، الذي اعتبر أفضل الأفلام الصامتة في البلاد.

ألمانيا: إرنست لوبيتش يؤكد جدارته كمخرج بارز بفيلمه «مدام دوباري»، بطولة بولا نيجري وإميل ياننجز في دور لويس الخامس عشر.

السويد: عدد المتفرجين سنويا يصل إلى ثمانية ملايين.

الاتحاد السوفييتي: تأميم صناعة السينما.

1920

أمريكا: دوجلاس فيربانكس يتزوج ماري بيكفورد، ويبدأ أدواره في أفلام المغامرات بفيلم «علامة زورو».

– القبض على فاتي آربكل بتهمتي الاغتصاب والقتل في أعقاب وفاة فيرجينيا رابي في إحدى الحفلات، وتسحب أفلامه من دور السينما وتنهي الفضيحة حساباته الفنيةفي هوليوود، على الرغم من تبرئته.

بريطانيا: شركة «بارامونت» تفتتح استوديو لها بلندن، لكنه يفشل فشلا ذريعا خلال فترة قصيرة.

الدنمارك: إنتاج شركة «نورديسك» ينخفض إلى ثمانية أفلام سنويا.

ألمانيا: روبرت واين يخرج الفيلم التعبيري The Casinet of Dr. Coligari.

– بول واينر يخرج فيلم (the Golem) أحد أفلام الرعب التي تركت أثرا كبيرا.

النرويج: راسموس براينشتين يصنع فيلما روائيا، «أنا، فتاة الغجر».

السويد: كوميديا مورتيز شتيلر (Erot-ikon) تلقى إقبالا من الجمهور بما احتوته من تلميحات جنسية.

1921

أمريكا: فيلم شارلي شابلن «الطفل» The Kid يجعل جاكي كوجان نجما وهو في السادسة من عمره.

–رولف فالنتينو يلمع في فيلم The Four Horsemen of the Apocalpyse وينال استحسانا واسعا وتتزايد جاذبيته لدى الجمهور النسائي بعد فيلم «ساحر النساء The Sheik».

– ماكس ليندر ينجز فيلمين روائيين: «سبع سنوات عجاف»، و«كوني زوجتي».

– دي. دبليو. جريفيث ينجز فيلم «شارع الأحلام»، يتزامن فيه الصوت المسجل على اسطوانة فونوغرافية، في بداية الفيلم، مستخدما جهاز أورلاندو كيلوم. ويثير الفيلم ضجة، لكن العارضين لا يزالون غير مقتنعين بمستقبل الصورالناطقة.

بريطانيا: فيلم «المغامرة المجيدة» هو أول فيلم بالألوان ينتج في إنجلترا.

– في اجتماع تمت الدعوة له من أجل إنقاذ صناعة السينما البريطانية، ألقى وليام فريز جرين كلمة مشحونة بالانفعال تأييدا لاستمرارية الإنتاج السينمائي البريطاني، ثم جلس على مقعده ومات، وهو لا يملك جنيها واحدا.. وفوق قبره عُلقت لوحة تذكارية كتب عليها: «مخترع فن التصوير السينمائي عبقريته وهبت الإنسانية الهدية الخالدة المتمثلة في الإنتاج

التجاري للفن السينمائي، الذي كان مخترعه الأول».

ألمانيا: خصخصة الـ (UFA)، التي تصبح بعد فترة قصيرة شركات إنتاج كبرى تملك مجموعة ضخمة من الاستوديوهات، والمعامل، ودور السينما.

اليابان: الممثل تينوسوكي كينوجاسا يتحول إلى الإخراج في فيلم «موت شقيقتي»، وسرعان ما يمارس تأثيرا قويا في تطور السينما اليابانية.

السويد: بنيامين كريستنسن يخرج فيلم «السحر عبر العصور» المليء بالمشاهد الجنسية.

– جريتا جاربو تظهر لأول مرة ككومبارس، في فيلم «طالب الثراء» Fortune Hunter.

– سفاين بيرجلاند يعرض جهازه الصوتي في ستوكهولم.

1922

أمريكا: فيلم Grandma's Boy يرسخ أقدام هارولد لويد كممثل كوميدي موهوب ومبدع.

– روبرت فلايرتي ينجز فيلم Nanook of the North.

– فيلم The Toll of the Sea، من تمثيل آنا ماي وونج، هو أول فيلم يستخدم فيه التصوير بالألون بطريقة «التصوير بلونين».

– فيلم «سلطان الحب» The Pow-eroflove، تمثيل «نوابيري» ، أول فيلم ينجز بنظام التجسيم (الصوت – الصورة).

– «رن تن تن» يظهر لأول مرة في فيلم «رجل من نهر الجحيم» ويصبح أشهر النجوم الكلاب، منقذا شركة وارنر من الإفلاس خلال العشرينيات.

– إيرفنج تالبرج يمنح فرصة الإخراج لإيريك فون ستروهيم بفيلم Merry Go Hround في شركة يونيفرسال.

– مقتل المخرج وليام ديزموند تايلور، ثم تتكشف فضيحة تتعلق بتورطه مع ماربل نورماند وآخرين. ويحتشد المنتجون والموزعون لإنشاء اتحاد من أجل «الحفاظ على أقصى معايير أخلاقية وفنية ممكنة»، ويتم اختيار ويل هايز رئيسا له.

– مؤسسة «كون برازرز» تبدأ في إنشاء شركة (C. B. C. Film Sales)، التي تصبح فيما بعد شركة «كولومبيا بيكتشرز» (عام 1924).

– والت ديزني يؤسس شركة Laugh -O- Gram Films في مدينة كينساس بالاشتراك مع Ub Iwerks.

– صمويل جولدوين يُطرد من شركة «جولدوين بيكتشرز».

بريطانيا: إنتاج أول مسلسل بريطاني: The Great London Mystery في 16 حلقة، بطولة الليدي دوريس ستابلتون ودافيد ديفانت في دور الساحر.

ألمانيا: فرتيز لانج ينجز فيلم «مستر مابيوز المقامر»، عن حياة أحد مشاهير المجرمين.

– إف. دبليو. مورنو يخرج فيلم Nosferatu، من أفلام «مصاصي الدماء».

– إرنست لوبيتش يغادر للعمل في هوليوود.

– سفاين بيرجلند يعرض جهاز الصوت في برلين.

1923

أمريكا: لون شاني يلمع في فيلم «أحدب نوتردام».

– هارولد لويد يمثل فيلم (Safety Last)،

مؤديا الحركات الخطرة فيه.

– سيسيل دي ميل يتحول من الأفلام الجنسية إلى الأفلام الدينية بفيلم «الوصايا العشر».

– جيمس كروز يخرج فيلم «ويسترن» طويل، The Covered Wagon لحساب شركة بارامونت.

– إريك فون ستروهيم يحول رواية فرانك نوريس (McTeague) لفيلم روائي يستغرق عرضه أربع ساعات. ويأمر تالبرج باختصاره إلى ساعتين ويعرض أخيرا باسم «الجشع» Greed، كتحفة طالها التشويه. وبعد هذا الفيلم، لم يعمل ستروهيم في هوليوود إلا نادرا.

– ماربل نورماند، التي تعيش حياة مترفة، تنجو من فضيحة مقتل المخرج وليام ديزموند تايلور لكن حياتها الفنية تتعرض للأفول بعد قتل سائقها لمليونير في إحدى الحفلات بمسدسها الخاص.

– وفاة والاس ريد، الممثل الأول في شركة بارامونت، وهو في الثلاثين بسبب إدمان المخدرات، وزوجته تلمع في الفيلم المناهض لتعاطي المخدرات «حطام الإنسانية» Human Wrekage، الذي أنتج كجزء من حملة هوليوود الأخلاقية الجديدة.

–ديزني يصل إلى هوليوود ليبني استوديو خاصا به.

بريطانيا: إنشاء «رابطة الفيلم الوطني البريطاني» من أجل تنشيط توزيع الأفلام البريطانية من خلال «أسبوع الفيلم البريطاني»، والذي تم فيه حث أصحاب دور العرض على عرض أفلام بريطانية. لكن الجمهور لا يبدي تجاوبا.

–فيكتور ماكلاجلين وآخرون يقومون بحملة لحماية الأفلام البريطانية.

ألمانيا: الحكومة تحاول حماية صناعتها السينمائية من خلال السماح للمنتجين الألمان وحدهم باستيراد الأفلام الأجنبية. وتفتتح الشركات الأمريكية مكاتب إنتاج ألمانية للتغلب على المشكلة.

– هانز دراير يترك الـ UFA ويذهب إلى هوليوود حيث ينضم لشركة بارامونت ليصبح رئيسا لقسم الديكور بها.

إيطاليا: تحفة جوازوني (Messalina) تأسر الخيال بمشاهد سباق المركبات الحربية التي تمثل ذروة الفيلم الفنية.

السويد: فيكتور سيوستروم يسافر إلى هوليوود، حيث يعرف هناك باسم «سيستروم» ويعمل في الإخراج لحساب «مترو جولدوين ماير».

1924

أمريكا: مهارات باستركيتون الكوميدية تتجلى في أبدع صورة في فيلم «شيرلوك الابن والملاح».

– دوجلاس فيربانكس يتألق في «لص بغداد».

– الروائية الرومانسية الإنجليزية إلينور جلين تشرف على الإنتاج السينمائي لروايتها «ثلاثة أسابيع»، التي تدور حول الحب فوق بساط من جلد النمر.

وتنادي، بعد عامين، بكلارا باو ملكة للإغراء.

–إنشاء شركة مترو جولدوين ماير من اندماج «مترو بكتشرز»، و«لويس ماير برودكشن»، و«جولدوين كومباني». ويتولى إدارة الإنتاج إرفنج تالبرج.

– فضيحة وإشاعات تتعلق بالقتل تعقب الوفاة المفاجئة للمخرج والمنتج توماس إنش على

متن يخت وليام راندوف هيرست.

بريطانيا: تدهور صناعة السينما البريطانية: شركات «إيديال ستوديوز» و«بريتيش آند كولونيال» و«ستول ساموليسن» تغلق أبوابها. وشركتا «برودويست» و«هيبوورث» تتوقفان عن الإنتاج. لكن مايكل بالكون وشركاه يؤسسون شركة «جينبور بيكتشرز» في استوديوهات إسلنجتون.

ألمانيا: إف. دبليو. مورنو يخرج «الضحكة الأخيرة»، بطولة إميل جاننجز.

– فرتيز لانج يخرج الفيلم الملحمي (Die Nibelungen).

السويد: مورتيز شتلر يخرج «آلام جوستا بيرلنج»، وتشارك فيه جريتا جاربو.

1925

أمريكا: شارلي شابلن يخرج (The Gold Rush).

– لون شاني يتألق في «شبح الأوبرا».

– مترو جولدوين ماير تنتج فيلم «بن هور»، إخراج فريد نيبلو، بعد مشكلات إنتاجية.

– وليام أوبراين يصمم المؤثرات الخاصة لفيلم «العالم المفقود»، والذي يتضمن بين مشاهده ديناصورا يجوب مهتاجا شوارع لندن.

– جون كراوفورد تظهر على الشاشة لأول مرة.

– شتيلر وجاربون يوقعان عقودا مع مترو جولدوين ماير.

–شركة «وارنر بروس» تشتري شركة «فيتاغراف».

بريطانيا: فيلم «العالم المفقود» يصبح أول فيلم يعرض خلال رحلات الطيران، عندما يعرض خلال رحلة لطائرة تابعة لشركة «امبريال»للخطوط الجوية من لندن إلى فرنسا، لكن عرض الأفلام خلال الرحلات الجوية لا يصبح تقليدا إلا مع بداية الستينيات.

–شركة «لي دي فورست فونو فيلم» تفتتح استوديو لها في «كلافام»بلندن، لإنتاج أفلام يصاحبها الصوت، والتي يتم عرضهافي القاعات الموسيقية.

– سينما «معرض الإمبراطورية البريطانية» بويمبلي تصبح أول سينما في المملكة المتحدة مجهزة لعرض الأفلام الناطقة.

فرنسا: الممثل الكوميدي البارز ماكس ليندر وزوجته يعثر عليهما ميتين في غرفتيهما بالفندق، في حالة انتحار واضحة.

ألمانيا: إيوالد أندريه دوبونت يخرج فيلم (Variety) بطولة إميل ياننجز والممثل الإنجليزي واروبك وارد.

السويد: مورتيز شتيلر وجريتا جاربو يسافران إلى هوليوود، وكذلك فعل بنيامين كريستنسن.

الاتحاد السوفييتي: إيزنشتين يخرج فيلمي «الإضراب» و«المدرعة بوتمكين»، اللذان تركا أثرا كبيرا لدى كل صناع الأفلام الذين شاهدوهما.

1926

أمريكا: باستر كيتون ينجز رائعته الكوميدية «الجنرال».

– رونالد كولمان يلمع في فيلم Beau Geste

– شتيلر يترك مترو جولدوين ماير دون إنجاز أي فيلم. وينجز فيلم «فندق إمبريال» لحساب بارامونت.

– أول برنامج بمصاحبة صوتية كاملةيتم

عرضه بمقر شركة وارنر بنيويورك، في شهر أغسطس، باستخدام طريقة «الميتافون»، مع تسجيل الموسيقى على اسطوانات عالية الجودة سرعتها 33,5 لفة لكل ثانية.

– وفاة رودلف فالنتينو.

بريطانيا: ألفريد هيتشكوك يخرج فيلم «النزيل»، عن حياة «جاك السفاح».

فرنسا: جاك رينوار ينجز فيلم «نانا» Nana.

اليابان: فيلم كينوجاسا «صفحة من الجنون» يلغي، تقريبا، الحاجة إلى الأسماء الكبيرة.

الاتحاد السوفييتي: فيلم بودوفكين «الأم» ميلودراما اجتماعية تم إعدادها سينمائيا بروعة واقتدار.

1927

أمريكا: افتتاح عرض فيلم «مغني الجاز» بدار سينما وارنر في السادس من أكتوبر، وصرخة آل جولسون «لم تسمع شيئا بعد» تدشن عصر الصوت (في السينما). ويحقق الفيلم 3,5 مليون دولار.

– أول عرض لجريدة سينمائية ناطقة من شركة فوكس، في 28 أكتوبر بسينما روكسي بنيويورك.

– سيسيل دي ميل ينجز فيلم «ملك الملوك»، عن حياة المسيح.

– جريتا جاربو وجون جيلبرت ثنائي رومانسي في «الجسد والشيطان».

– مسرح روكسي الفخم بنيويورك يعاد افتتاحه، بعد تسميته «كاتدرائية الفيلم السينمائي»، ويصل عدد مقاعده إلى 6 آلاف مقعد.

– وليام فوكس يعرض أول فيلم قصير مركب عليه الصوت في يناير، وفي مايو يعرض فيلم «السماء السابعة» بمصاحبة موسيقية متزامنة.

– ويل هايز يصوغ ميثاق شرف للإنتاج السينمائي، مؤكدا القيمة الأخلاقية.

بريطانيا: ألفريد هيتشكوك يخرج فيلم «الحلقة»، وهو دراما سينمائية عن الملاكمة.

– قانون الأفلام السينمائية يلزم دور السينما البريطانية بألا تقل نسبة الأفلام البريطانية عن 7,5٪ من الأفلام المعروضة، ترتفع عام 1936 إلى 20٪ وتبدأ الاستوديوهات البريطانية في تجهيز أفلام سريعة ورخيصة التكلفة ومتدنية المستوى لتغطية الحصة النسبية طبقا للقانون.

– فيكتور ماكلاجين يقرر الذهاب إلى هوليوود.

– شركة «بريتيش ليون فيلم» تفتتح استوديوهات لهافي بيكونزفيلد.

– جورج توتل، عازف الأرغن في مسرح شتول بلندن، ينشر كتاب «كيف تلعب الأرغن السينمائية».

فرنسا: فيلم آبل جانسيه الملحمي «نابليون» (مدة عرضه خمس ساعات) يستخدم ثلاث شاشات. ويتم عرض نسخة مختصرة منه مدتها 70 دقيقة في الولايات المتحدة عام 1929.

ألمانيا: فريتز لانج يخرج فيلمه المستقبلي الفذ «متروبوليس» Metropolis.

– إف. دبليو. مورنو ينتقل إلى هوليوود، حيث ينجز فيلم «شروق الشمس».

– **السويد:** مورتيز شتيلر يترك هوليوود ويعود إلى ستوكهولم ليخرج للمسرح.

1928

أمريكا: فيلم كينج فيدور «الزحام» يعالج الطبيعة اللا شخصية (التشيئية) للحياة الحديثة.

– فيكتور سيوستروم يخرج فيلم «الريح»، بطولة ليليان غيش.

– شركة وارنر تنتج أول فيلم ناطق بكامله: «أضواء نيويورك».

– والت ديزني ينجز أول فيلم كارتون لميكي ماوس، ويتبعه بأول فيلم كارتون صوتي، (Steamboat Willie) بطولة ميكي ماوس أيضا.

– تأسيس شركة «آر. كي. أو. راديو بيكتشرز».

– فرانك كابرا يتعاقد للعمل لحساب «كولومبيا»، تسند له مهمة الانتقال بالاستوديو من حالته المتداعية إلى استوديو من الطراز الأول، يشاركه في هذه المهمة هاري كون.

بريطانيا: فيلم «مغني الجاز» يلقى استحسانا عند عرضه في لندن في سبتمبر.

– ألفريد هيتشكوك ينجز فيلم «الابتزاز» Black mail أول فيلم بريطاني ناطق. وتؤدي جون باري جمل الحوار الخاصة بنجمته البولندية الأصل أني أوندرا.

– هيربرت ويلكوكس يخرج فيلم «الغجر»، وتؤدي سيبل ثورندايك دور الممرضة إديث كافل.

– المعارضة للصوت في السينما لا تزال قوية. فهاهو إدوارد وود، محرر حولية «بكيتشر شو» يكتب: «التقدم الحقيقي في التمثيليات السينمائية ينبغي أن يُبنى على الحفاظ على صمت الشاشة».

فرنسا: فيلم كارل تيودور دراير «آلام جان دارك» يقدم الممثلة ماريا فالكونيتي في دور البطولة السينمائي الوحيد لهاويمنع الرقباء عرض الفيلم في بريطانيا.

– لويس بونويل ينجز فيلم Le Chien Andalou مع سلفادور دالي.

ألمانيا: الألمان يحاولون إنشاء اتحاد أوروبي للسينما لمنافسة هوليوود في شروط متكافئة، لكن المحاولة تخفق.

السويد: وفاة مورتيز شتيلر.

الاتحاد السوفييتي: إيزنشتين ينجز تحفة دعائية: «أكتوبر».

– بودوفكين ينجز فيلم «عاصفة فوق آسيا»، عن صائد الحيوانات المنغولي الذي أصبح إمبراطورا دمية.

– دوفزينكو ينجز فيلم «الترسانة» Arsenal، الذي تجري أحداثه خلال الحرب العالمية الأولى.

– دزيجا فيرتوف ينجز الفيلم الوثائقي القصير «الرجل ذو الكاميرا السينمائية».

– كينوجاسا ينتقل إلى موسكو من اليابان لمقابلة إيزنشتين وبودوفكين.

1929

أمريكا: رواد دور السينما يصل عددهم إلى 95 مليونا في العام الثاني للأفلام الناطقة، بزيادة مقدارها 38 مليون منذ عام 1927.

– كينج فيدور ينجز فيلم Hollelujah مع طاقم من السود بكامله.

– فيلم مترو جولدوين ماير «لحن برودواي» هو أول فيلم موسيقي وضعت الألحان الموسيقية خصيصا له.

– أول ظهور لإخوان ماركس، في فيلم The Cocoanuts (جوز الهند).

– دوجلاس فيربانكس وماري بيكفورد يمثلان أول فيلم مصحوب بالصوت لهما، «ترويض النمرة» لشكسبير، مع حوار إضافي لسام تايلور.

– دخول الصوت عالم السينما ينهي العديد من المهن: كونستانس ونورما كالمادج يتقاعدان. ومن بين من عادوا إلى أوروبا في تلك الفترة إميل ياننجز وبولا نيجري وفيلما بانكي.

– «وارنر بروس» تشتري «فيرست ناشونال بيكتشرز».

– شركة فوكس تطور نظاما لشاشة عريضة، «فوكس جراندير»، لكنه يفشل في الانتشار.

إقامة أول حفل لتوزيع جوائز الأكاديمية.

بريطانيا: استوديوهات جديدة، يشغلها المنتج أرشيبالد نيتلفولد، يتم افتتاحها في «والتون» على شاطىء التايمز في موقع استوديوهات هيبوورث الأصلية.

فرنسا: تشالز باسيه يتقاعد.

– ميلييه يُعثر عليه وهو يدير «كشك حلوى» في محطة بباريس ويتم تكريمه –وهو تكريم تأخر كثيرا– لإسهاماته البارزة في عالم السينما.

ألمانيا: جي. دبليو. بابست ينجز فيلم Pandora's Box, aka Lulu، مع الممثلة الأمريكية لويز بروكس.

– كارل فرويند، السينمائي الألماني البارز، ينتقل إلى هوليوود، مثلما فعل المخرج وليام وليام ديتيرل.

1930

أمريكا: لويس ميلستون ينجز الفيلم المناهض للحرب «كل شيء هادىء في الحي الغربي».

– النجم الرومانسي جون جيلبرت يصاب بخيبة أمل في فيلمه الناطق (Redem ption).

– إخوان ماركس يلمعون في فيلم Animal Crackers.

– مترو جولدوين ماير تقوم بحملة دعاية لـ «أنَا كريستي» تحت عنوان: «جاربو تتكلم»!

– المنتجون والموزعون السينمائيون في أمريكا يوافقون على «ميثاق شرف» للإنتاج السينمائي وضع صيغته دانييل إيه. لورد، الأخلاقي الجيزويتي. ويتمثل المبدأ الرئيسي للميثاق في أنه «لن يتم إنتاج أي فيلم سينمائي يتسبب في إضعاف المعايير الأخلاقية لمشاهديه».

– وليام فوكس يفقد السيطرة على شركته. ويذهب أبتون سنكلير، في الكتاب الذي نشره عن حياة فوكس عام 1933، إلا أنه «أطيح به من خلال عملية تآمر إجرامية لرجال البنوك في وول ستريت».

– شركة «مونوجرام برودكشن» تبدأ عملها، لتصبح أحد أنجح شركات «الإنتاج الفقير»، منتجة أفلاما ضئيلة الميزانية.

بريطانيا: توم وولز يخرج ويمثل فيلما عن مسرحية بن ترافيرس الكوميدية (Rookery Nook)، ويشارك في الفيلم أغلب الفريق الأصلي للمسرحية، بما في ذلك رالف لين وروبرتسون هير.

– بازل دين يؤسس «ستوديوهات نيو إيلنج».

الدنمارك: جورج سيكفوات ينجز أول فيلم ناطق «إسكيمو».

فرنسا: المتظاهرون يحطمون سينما باريسية تعرض الفيلم السوريالي L'Age d'or، الذي أنجزه لويس بونويل بالاشتراك مع سلفادور دالي.

ألمانيا: جوزيف فون ستيرنبرج ينجز فيلم «الملاك الأزرق»، بطولة إميل ياننجز ومارلين ديتريتش. وينتقل فوق ستيرنبرج وديتريتش إلى هوليوود.

الاتحاد السوفييتي: ألكسندر دوفزنكو ينجز الفيلم الغنائي «الأرض».

1931

أمريكا: شابلن يتألق في كوميدياه الشاعرية «أضواء المدينة».

– فيلم «كيمارون» عن «هجمة الأرض» في أوكلاهوما ـ ملحمة حشنة.

– شركة وارنر تبدأ إنتاج سلسلة من أفلام العصابات بفيلم «عدو الشعب» و«الإمبراطور الصغير»، والتي صنعت نجوما عديدين مثل إدوارد جي. روبنسون وجيمس كاجني وهيمفري بوجارت.

– أفلام الرعب تأسر أيضا خيال الجمهور: تود براون ينجز فيلم «دراكولا»، بطولة بيلا لوجوزي، وجيمس هيل يخرج «فرانكشتين» بطولة بوريس كارلوف، لحساب شركة يونيفرسال، ليتخصص هذا الاستوديو لفترة طويلة في أفلام الرعب.

– دافيد سيلزنيك يصبح رئيس الإنتاج في شركة RKO.

بريطانيا: بازل دين ينتج أول أفلام جراشي فيلد «سالي في زقاقنا».

– الأفلام الأعلى إيرادا في شباك التذاكر تتضمن كوميديا بن ترافرز «الغنيمة»، والأفلام الأمريكية: «ملائكة الجحيم»، و«ليلة سماوية»، و«نفير الباخرة».

– ألكسندر كوردا يؤسس شركة «لندن فيلمز».

فرنسا: رينيه كلير ينجز فيلم A'Nousla Liberté، الذي سيوحي فيما بعد لشارلي شابلن بفكرة فيلمه «العصور الحديثة»، وفيلم آخر لا يقل تأثيرا هو «المليون»، وهو مثال لمكنات الفيلم الموسيقي.

– فيلم جان كوكتو التجريبي «دماء شاعر» يثير مشاعر الإعجاب والسخرية.

– لويس بانيول يؤسس شركة للسينما ويكتب وينتج فيلمين عن مسرحيتيه «ماريوس» التي لاقت نجاحا كبيرا و«فاني»، بطولة رايمو.

ألمانيا: فرتيز لانج يخرج فيلم (M)، بطولة بيتر لور في دور قاتل أطفال.

– فيلم ليونتين ساجان «مادشين في الزي المدرسي» عن عشق طالبة لمدرستها يثير ضجة. ثم يصادره النازيون بذريعة مهاجمته للحكم الشمولي.

الهند: إنتاج فيلم (Alam Ara) (ألام آرا)، أول فيلم هندي ناطق، ويشتمل على ست أغاني. ويؤسس هذا الفيلم لنمط باق في السينما الهندية.

اليابان: فيلم هينسوكي جوشو «زوجة الجار وأنا» هو أول فيلم ياباني ناطق.

النرويج: تانكريد إبسن ينجز أول فيلم ناطق: «العماد الكبير» The Big Baptism.

1932

أمريكا: فيلم مترو جولدوين ماير المليء بالنجوم «جراند هوتيل» هو حدث العام.

– فيلم ميرفين لو روي «أنا هارب من العصبة المسلسلة»*، بطولة بول موني، يصور فترة الكساد الكبير.

– هوارد هوكس يخرج (Scar Face)، المستوحى من حياة آل كابوني.

– ماي ويست في الظهور الأول على الشاشة في سن الأربعين في فيلم «ليلة بعد ليلة».

– روبين ماموليان يخرج «دكتور جيكل ومستر هايد» بطولة فريدريك مارش لحساب بارامونت.

* العصبة المسلسلة Chain gong: مجموعة من السجناء الموثقين بسلسلة واحدة.

– جوني ويسمولر في دور «طرزان الرجل القرد» أول سلسلة من الأفلام ستشغل وقته كله حتى نهاية الأربعينيات.

– ماري دريسلر تأتي في المقدمة في أول استطلاع يجريه الموزعون السينمائيون عن النجوم الأكثر اكتسابا للمال، وتأتي بعدها جانيت جانيور، وجوان كراوفورد، وتشارلز فاريل وجريتا جاربو.

أستراليا: كين جي. هول ينجز أول فيلم ناطق «باختيارنا»، والذي يصبح أنجح الأفلام الأسترالية خلال الثلاثينيات والأربعينيات.

بريطانيا: والتر فورد يخرج فيلم المغامرات المشحون بالإثارة والمتعة.

– «قطار روما السريع»

– قانون «حفلات الأحد» يسمح لدور السينما بفتح أبوابها أيام الأحد.

– شركة «جومونت» تفتتح استوديو أكبر وأفضل في «لايم جروف»، والذي سيتمكن من إنتاج أربعة أفلام في وقت واحد.

– بريطانيا تنتج 141 فيلما، وهو ما يقل بدرجة طفيفة عن الرقم الخاص بفرنسا (143 فيلما)، وعن ألمانيا (164 فيلما).

فرنسا: جان رينوار ينجز فيلم «بودو ينقذ من الغرق».

– المخرج الدنماركي كارل دراير ينجز أول أفلامه الناطقة: «مصاص الدماء».

ألمانيا: ليني ريفنشتال يخرج ويمثل فيلم «الضوء الأزرق».

إسبانيا: جوزيه بوشز ينجز أول فيلم ناطق، «كارسيليراس» Carceleras.

1933

أمريكا: متوسط الفترة التي يستغرقها إنتاج الفيلم يصبح الآن 22 يوما، ومتوسط التكلفة 70 ألف دولار. والإنتاج يرتفع إلى 547 فيلما.

– الفيلمان الأكثر نجاحا خلال العام هما: «فضائح رومانية» و«الشارع رقم 42».

– فريد أستير يرقص لأول مرة مع جنجر روجرز في فيلم «الطيران إلى ريو» ويمثلان معا بعد ذلك تسعة أفلام.

– إخوان ماركس يبلغان ذرى جديدة من الاهتياج الحركي في فيلم «حساء البطة».

– جريتا جاربو تصر على أن يقاسمها جون جيلبرت بطولة فيلم «الملكة كريستينا». وكان هذا الفيلم آخر أفلامه.

– فرانك كابرا يخرج «لايدي ليوم واحد» لحساب كولومبيا.

– جيمس هويل ينجز فيلم «الرجل الخفي» لحساب يونيفرسال.

– سيلزنيك يترك شركة RKO لينضم إلى مترو جولدوين ماير. ويتولى سي. كوبر مسؤولية إدارة الاستوديو (في أعقاب نجاح فيلم «لينج كونج» الذي شارك في إخراجه) ويبقى في هذا العمل لمدة عام واحد.

– رئيس الإنتاج في شركة وارنر، داريل إف. زانوك، يترك الاستوديو.

– ماي ويست يحقق فيلماها: «أساءت معاملته» و«لست ملاكا» أعلى الإيرادات.

– ماري بيكفورد تعتزل العمل في السينما وترفض أن يتم عرض أفلامها، وتصبح حتى وفاتها في عام 1979، أكثر عزلة بصورة متزايدة.

– ماري دريسلر تأتي في المقدمة في استطلاع «شباك التذاكر»، يتبعها ويل روجرز، وجانيت جاينور، وإيدي كانتور، ووالاس بيري.

أستراليا: أول ظهور لإيرول فلين في دور

فليتشر كريستيان في فيلم تشارلز شوفيل في أثر السفينة بونتي» In the Wake of the Bounty.

بريطانيا: متوسط تكلفة الفيلم البريطاني 20 ألف جنيه استرليني. والإنتاج يصل إلى 169 فيلما.

– ألكسندر كوردا يخرج «الحياة الخاصة لهنري الثامن» مع تشارلز لوتون. ويوفر له نجاح الفيلم الدعم المالي.

– فيلم فيكتور سافيل «الرفاق الطيبون»، بطولة جيسي ماتيوز، ينقل إلى الشاشة رواية جي. بي. بريستلي الأكثر مبيعا.

تشيكوسلوفاكيا: فيلم جوستاف ماشاتي «النشوة» يلقى شهرة واسعة بسبب مشهد عري لبطلته هيدي كيزلر. وبعد مرور خمس سنوات تذهب إلى هوليوود حيث تسمى باسم جديد هو «هيدي لامار».

فرنسا: إريك فون ستروهيم يتألق في فيلم جان رينوار «الوهم الكبير»، وتصبح باريس مقره الدائم.

– رايموند برنار يخرج فيلما ملحميا عن رواية «البؤساء»، بطولة هاري باور.

– جان فيجو ينجز فيلمه المتمرد Zero for Conduct، الذي يحظر عرضه على الفور.

ألمانيا: جوزيف جوبلز يسيطر، مع تولي النازيون للسلطة، على حقل الفنون. ويحظر عرض فيلم فرتيزلانج «شهادة السيد مابوس»، لكنه يعرض عليه الإشراف على الإنتاج السينمائي. ويترك لانج ألمانيا متجها إلى فرنسا ثم إلى هوليوود ويتبعه منتجون ومخرجون وممثلون آخرون إلى المنفى.

1934

أمريكا: فرانك كابرا يخرج «حدث ذات ليلة» تمثيل كلارك جيبل وكلوديت كولبرت، ويعمل على تأسيس نوع من الكوميديا السينمائية الغرائبية.

– دبليو. سي. فيلدز يرسخ نفسه كمخرج متميز بخمسة أفلام، من بينها فيلم «السادس من نوعه».

– ديت دافيز تحصل على فرصتها في فيلم «عن العبودية الإنسانية»، عن رواية لسومرست موم.

– فريد أستير وجنجر روجرز في فيلم آخر: «المُطَلَّقة المرحة».

–إنشاء إدارة ميثاق العمل الإنتاجي برئاسة جوزيف برين للعمل على تنظيف الأفلام. والمنتجون يركزون اهتمامهم في الأفلام الأسرية ويعودون إلى ديكنز ومؤلفي العصر الفيكتوري.

– ويل روجرز يتم اختياره على رأس قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه في الترتيب كلارك جيبل، وجانيت جاينور، ووالاس بيري، وماي ويست.

بريطانيا: هيتشكوك يخرج الدراما الجاسوسية «الرجل الذي يعرف كثيرا».

– أنّا نيجل تتفوق على نفسها في فيلم «نيل جوين»، إخراج زوجها مستقبلا هيربرت ويلكوكس.

– جيسي ماتيوز تلمع في فيلم «دائم الخضرة»، أحد الأفلام الموسيقية القليلة الناجحة.

– بازيل دين يخرج فيلم Sings as We Go، بطولة جراسي فيلد.

– جي. آرثر رانك، الذي ورث ثروة من تجارة أبيه، يؤسس «جمعية الفيلم الديني» لإنتاج أفلام إنجيلية كما يؤسس شركة للسينما التجارية هي شركة «بريتش ناشونال فيلمز» وكان أول أفلامها هو «انقلاب المد» عن أسر الصيادين في

يوركشاير.

فرنسا: جان فيجو ينجز رائعته «الأطلنطي»، ومنتجوالفيلم يعيدون توليفه، ولا يحقق الفيلم الإيرادات المنتظرة ويموت فيجو، بعد وقت قصير، وهو في التاسعة والعشرين.

1935

أمريكا: فيلم جورج كوكور «دافيد كوبر فيلد» مع دبليو. سي. فيلدز في دور مستر ميكاوبر ـ فيلم ترفيه أسري نموذجي.

– شخصية «الكابتن بلاي» التي أداها تشارلز لوتون في فيلم «تمرد على ظهر السفينة بونتي»، إخراج فرانك لويد، يصبح دور الشر الأكثرتميزا وأكثر الأدوار التي تجري محاكاتها في أفلام تالية عديدة.

– جانيت ماكدونالد ونلسون إدي معا لأول مرة في «ماريتا الشريرة»، وهو الأول في مجموعة أفلام سيلعبان بطولتها معا.

–فيكتور ماكلاجن يلمع في فيلم جون فورد «المخبر».

– ماكس راينهارت يخرج فيلما عن مسرحية شكسبير «حلم ليلة صيف»، تمثيل جيمس كاجني في دور «بوتوم»وميكي روني في دور «باك».

–جيمس هويل ينجز فيلم «كبرياء فرانكشتين» لحساب يونيفرسال، وتقوم بالبطولة إلسا لانكستر.

– فيلم (Becky Sharp)، المأخوذ عن مسرحية ثاكري «دار الغرور» Vanity Fair، هو أول فيلم يتم تصويره بطريقة «تكنيكولور ثلاثية الألوان».

– شركة فوكس تندمج مع شركة «أفلام القرن العشرين» لتكونا شركة «فوكس للقرن العشرين»، ويصبح داري زانوك مسؤولا عن الإنتاج وجوزيف شينك رئيسا لمجلس الإدارة.

– هربرت بيتس يؤسس «ريببليك ستوديون»، التي تصبح أنجح منتجي الأفلام متوسطة المستوى.

– دافيد سيلزنيك ينشىء منفردا شركة «سيلزنيك إندبندنت بيكتشرز».

– شيرلي تمبل تأتي في مقدمة النجوم الأعلى إيرادا، يتبعها ويل روجرز، وكلارك جيبل، وفريد أستير، وجنجر روجرز، وجوان كراوفورد.

بريطانيا: ألفريد هيتشكوك يخرج الفيلم الكوميدي «الخطوات التسع والثلاثون»، تمثيل روبرت دونات ومادلين كارول.

–هارولد يونج يخرج «كزبرة الثعلب القرمزية» The Scarlet Pimpernel بطولة ليزلي هوارد وميرل أوبيرون.

فرنسا: جاك فيديه يخرج (Carnival in Flanders)، مستلهما لوحات أساطين الرسامين في القرنين 17 و18.

ألمانيا: ليني ريفنشتال يخرج «انتصار الإرادة»، وهو فيلم تسجيلي عن الاجتماع الحاشد الذي خطب فيه هتلر عام 1934 بمدينة نورمبرج.

– الحكومة تنشىء هيئة للرقابة على الأفلام، التي ستمنع عرض العديد من الأفلام الأوروبية والأمريكية. كما ستحظر في العام التالي نقد الأفلام.

1936

أمريكا: فيلم «سان فرانسيسكو»، بطولة كلارك جيبل وسبنسرتراسي وجانيت ماكدونالد، والذي يتضمن مشهدا بالغ الروعة لزلزال، هو الفيلم صاحب الإيرادات الأعلى خلال العام.

– فرانك كابرا يخرج «مستر ديدز يذهب إلى المدينة»، بطولة جاري كوبر، لحساب كولومبيا.

- شابلن يسخر من النواحي الآلية للحياة الاجتماعية في «العصور الحديثة».

- فرتيز لانج يصنع أول أفلامه في هوليوود، «الغضب» Fury، عن عمليات إعدام دون محاكمة تقوم بها مجموعة من الغوغاء.

- دوجلاس فيربانكس يعتزل العمل في السينما.

-وفاة إرفنج تالبرج.

- كارل لايمل يطرد من شركة يونيفرسال. لكن الشركة تحقق أرباحا من فيلم ديانا دوربن «ثلاث فتيات ماكرات».

- أول إنتاج مستقل لسيلزنيك: «لورد فونتليروي الصغير».

- شيرلي تمبل تواصل تصدرها لقائمة النجوم الأعلى إيرادا، يتبعها كلارك جيبل، وفريد أستير، وجنجر روجرز، وروبرت تايلور، جوي إي. براون.

بريطانيا: تشارلز لوتون في ذروة تألقه في فيلم «رمبرانت»، إخراج ألكسندر كوردا.

- كوردا ينتج فيلماعن روايةإتش. جي. ويلز المستقبلية «يحدث غدا»، إخراج وليام كاميرون مينزيس، والفيلم الآسر «صانع المعجزات».

- رينيه كلير يخرج «الشبح يتجه غربا»، بطولة روبرت دونات.

- ألفريد هيتشكوك يخرج «تخريب» Sab-otage.

- بازيل رايت وهاري وات ينجزان فيلم «بريد الليل»، وهو فيلم تسجيلي عن قطار بريد، وضع موسيقاه بنيامين بريتين وكلمات أغانيه دبليو. إتش. أودين.

- جي. آرثر وانك يفتتح الاستوديوهات الجديدة للشركة وسط غابات الصنوبر في «بوكنجامشير».

- فيلم فيجو Zero for Conduct يحصل على تصريح بالعرض في بريطانيا، ويستاء منه النقاد. فقد كتب سي. إيه. ليجين ناقد «الأوبزيرفر» عنه يقول: «صفر للإخراج. صفر للتمثيل».

فرنسا: بانيول يخرج «قيصر»، آخر أفلام ثلاثيته الماريوسية.

- جان رينوار ينجز الفيلم الساحر «يوم في الريف» (40 دقيقة)، لكنه لا يعرض إلا عام 1946.

- أناتول ليتفاك، الذي يترك ألمانيا بعد تولي النازيين للسلطة، يخرج الفيلم الرومانسي «مايرلنج» وتتم دعوته إلى هوليوود.

السويد: إنجريد برجمان تلمع في فيلم جوستال مولاندر «فاصل موسيقي» Inter Mezzo، الذي ستعيد إنجازه في هوليوود مع دافيد سليزنيك بعد ثلاث سنوات ليحقق لها النجومية العالمية.

1937

أمريكا: جاربو تلمع في فيلم «كامي»، إخراج جورج كوكور.

- رونالد كولمان ودوجلاس فيربانكس الابن يضفيان تميزا على الفانتازيا الرومانسية «المغامراتية» (سجين زندا).

- فرانك كابرا يضيف المزيد من الغرائبية في فيلم «الأفق المفقود» لحساب كولومبيا.

-لوريل وهاردي يصلان إلى الاكتمال الكوميدي في فيلم «الخروج من الغرب».

- فيلم الرسوم المتحركة الأول لديزني «سنووايت والأقزام السبعة» يحقق نجاحا كاسحا.

-الممثلون الخمسة الأعلى دخلا في أمريكا هم: شيرلي تمبل، وكلارك جيبل، وروبرت تايلور،

وبينج كروسبي، وجوان ويزرز.

بريطانيا: ويل هاي يلمع في أفضل أفلامه الكوميدية «أوه مستر بورتر»، بمشاركة مور ماريوت وجراهام موفات.

– فلورا روبسون تلعب دور «إليزابيث الأولى» في فيلم «عاصفة فوق إنجلترا».

– أنا نيجل تمثيل الدور الثانوي في فيلم هيربرت ويلكوكس الناجح «فيكتوريا العظيمة».

– «أجنحة الصباح»، أول فيلم بريطاني يصور بألوان التكنيكولر.

– مترو جولدوين ماير تفتتح فرعا لها في استوديوهات دينهام.

فرنسا: جان رينوار يخرج «الوهم الكبير» وهو دراما تدور أحداثها داخل سجن، تمثيل جان جافن وإريك فون ستروهيم، في دعوة إلى التسامح بين الأمم. ويتم حظر عرضه في ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية.

– جان جافن يؤدي دور رجل العصابات الرومانسي في فيلم جولين دوفيغر Le Pépé Moko. وبناء على اقتراح من فون ستروهيم تشتري «مترو جولدوين ماير» حق إعادة إنتاجه ويسافر دوفيغر وزوجته النجمة ميريل بالين إلى هوليوود، لكن جافن يتخلف عن السفر. وتعود ميريل بالين إلى فرنسا ولا تشارك في أي فيلم طوال عام.

ألمانيا: ديتليف سييرك يخرج «الهافانيرا»، Habanera، مهاجما كولونيالية الولايات المتحدة، ثم ينتقل إلى هوليوود، ويصبح اسمه هناك دوجلاس سيرك.

– جوبلز يضع الإنتاج السينمائي تحت إشراف الدولة.

الاتحاد السوفييتي: منع عرض فيلم أيزنشتين «مرج بيزين».

1938

أمريكا: إيرول فلين يضفي رونقا جديدا على شخصية المغامر في فيلم «مغامرات روبين هود».

–جيمس كاجني يلمع في دور رجل العصابات المحكوم عليه بالإعدام في «ملائكة بوجوه قذرة»، إخراج مايكل كورتيز.

– والتر واجنر يشتري حقوق إعادة إنتاج Le Moko Pépé وينتجه باسم (Algiers)، تمثيل تشارلز بوير وهيدي لامار.

– ميكي روني وجودي جارنالد يلعبان معا بطولة فيلم «الحب يصادف آندي هاردي»، وهو الأول في سلسلة أفلام سيمثلانها معا.

–شيرلي تمبل لا تزال تأسر خيال الجمهور، إذ تتصدر مرة أخرى قائمة نجوم أمريكا الأعلى دخلا، يتبعها كلارك جيبل وسونيا هيني، وميكي روني، وسبنسر تراسي.

بريطانيا: هيتشكوك يخرج «السيدة تختفي» بطولة فوتون واين وبازيل رادفورد.

– إنتاج فيلم عن «بيجماليون» برنارد شو، وتلعب ويندي هيلر دور إليزا، وينال المؤلف جائزة الأوسكار –بالاشتراك– عن أفضل نص سينمائي.

– مايكل بالكون يصبح رئيس الإنتاج في استوديوهات إيلنج.

فرنسا: مارسيل بانيول يكتب ويخرج «زوجة الخباز» مع رايمو.

– فيلم مارسيل كارنيه «ميناء الظلال»، بطولة جان جافن وميشيل مورجان يضعه في صفوف المخرجين الكبار.

– وفاة ميلييه.

الاتحاد السوفييتي: إيزنشتين يخرج «ألكسندر نيفسكي»، وهو ملحمة وطنية عن هزيمة الألمان، وضع موسيقاه التصويرية بروكوفييف.

1939

أمريكا: فيلم دافيد سيلزنيك «ذهب مع الريح»، ورغم مشاكله الإنتاجية، سرعان ما يصبح إحدى كلاسيكيات هوليوود وظاهرة استثنائية في إيرادات شباك التذاكر.

– جودي جارلاند تلعب دور البطولة في «عرّاف أستراليا» مع راي بولجر، وبيرت لار، وجاك هالي.

– جريتا جاربو تؤدي دور البطولة في فيلم «نينوتشكا»، إخراج إرنست لوبيتش وشارك في إعداد السيناريو بيلي وايلدر.

– جون فورد يخرج «مركبة السفر» Stageococh، فاتحا طريق النجومية أمام جون وين ومحييا «الويسترن».

– مارلين ديتريتش تسخر من تقاليد «الويسترن» في فيلم Destra Rides Again.

– تشارلز لوتون يلعب بطولة فيلم «أحدب نوتردام» في شخصية كاسيموندو.

– لورانس أوليفييه يتألق في دور هيثكليف في «مرتفعات ويذرنج» إخراج وليام وايلر.

– فرانك كابرا يخرج الفيلم الشعبي «مستر سميث يذهب إلى واشنطن»، بطولة جيمس ستيوارت.

– في استطلاع للرأي على المستوى القومي، اختار 22 مليون فرد «جانيت ماكدونالد» الممثلة الأكثر شعبية في أمريكا. لكن استطلاع المحترفين حول النجوم الأعلى دخلا تصدره ميكي روني وتبعه تيرون باور، وسبنسر تراسي، وكلارك جيبل، وشيرلي تمبل، التي بدأت جاذبيتها الجماهيرية تخفت مع تقدمها في السن.

بريطانيا: دور السينما تغلق أبوابها، لفترة قصيرة، مع بداية الحرب العالمية الثانية. ويطلب من المخرجين صنع أفلام لرفع الروح المعنوية ولتشجيع أمريكا على المشاركة في الحرب. ويتم استخدام استوديوهات بينوود كمخزن للأغذية.

– زولتان كوردا يخرج الفيلم المدهش «الريشات الأربع»، تمثيل جون كليمنت، ورالف ريتشاردسون، وسي. أوبري سميث.

– روبرت دونات وجرير جارسون يلعبان دوري البطولة في فيلم «وداعا مستر شيبس»، إخراج سام وود، في استوديوهات مترو جولدوين ماير البريطانية.

– هيتشكوك يخرج الفيلم الممل «نُزُل جامايكا»، ثم يرحل إلى هوليوود.

فرنسا: فيلم مارسيل كارنيه : Le Jour se Leve يعزز شهرته كمخرج متميز. وستعيد هوليوود إنتاجه بعد ثماني سنوات، بنهاية سعيدة، تحت عنوان «الليلة الطويلة».

– فيلم جان رينوار «قواعد اللعبة» تحظر الحكومة عرضه فور الانتهاء من إنتاجه. ويرحل رينوار إلى إيطاليا.

إسبانيا: لويس بونويل يرحل إلى نيويورك مع انتصار فرانكو في الحرب الأهلية.

1940

أمريكا: فيلم والت ديزني «بينوكيو» يعتمد على نجاح فيلمه «سنو وايت». وفيلم استوديو ديزني الطموح «فانتازيا» يجمع بين الرسوم المتحركة والموسيقى الكلاسيك وهو أول فيلم يستخدم «الاستريو ساوند».

– فيلم «ريبيكا» – أول أفلام هيتشكوك لحساب دافيد سليزنيك – يجمع بين الألغاز والرومانسية ويشارك فيه فريق من الكبار في مقدمته لورانس أوليفييه وجوان فونتين.

– هيتشكوك يخرج أيضا الإثارة البوليسية «المراسل الأجنبي»، الذي يحث الولايات المتحدة على دخول الحرب.

– جورج كوكور يخرج الفيلم الرائع «قصة فيلادلفيا»، تمثيل كاترين هيبورن، وجاري جرانت، وجيمس ستيوارت.

– المخرج هيوارد هوكس يتألق في الكوميديا الصحافية المفعمة بالحيوية His Girl Friday.

– شابلن يسخر من هتلر وموسوليني ـ لكنه يصبح وعظيا أيضا ـ في «الدكتاتور العظيم».

– جون فورد يخرج الفيلم الشعبي الكئيب «عناقيد الغضب».

– الكاتب بريستون ستيرجز يتحول إلى مخرج بفيلم «ماكجنتي الكبير»، وهو الأول في سلسلة أفلامه الكوميدية الوفيرة العدد.

– دبليو. سي. فيلدز يكتب، ويلعب بطولة، أفضل أفلامه الكوميدية: «شرطي المصرف».

– ميكي روني يتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، يتبعه سبنسر تراسي، وكلارك جيبل، وجين أوتري، وتيرون باور.

أستراليا: فيلم تشارلز شوفيل عن الحرب العالمية الأولى –«ألف فارس»– هو أول فيلم يجذب الانتباه خارج البلاد منذ ما يزيد على عشر سنوات.

بريطانيا: كوردا ينتج، ومايكل بويل وآخرون يخرجون، الفيلم الفانتازي الكبير «لص بغداد».

– ثورولد ديكنسون يخرج الفيلم البوليسي «ضوء الغاز»، تمثيل أنتون والبروك وديانا وينيارد.

–كارول ريد يخرج الكوميديا المثيرة «قطار الليل إلى ميونيخ».

– كوينتين رينولدز تروي بصوتها التعليق المصاحب للفيلم التسجيلي «لندن قادرة على الصمود»، إخراج هاري وات، والذي أنتج بهدف حث أمريكا على حمل السلاح.

1941

أمريكا: فيلم هوارد هوكس «سيرجنت يورك»، عن أحد أبطال الحرب العالمية الأولى، هو أنجح أفلام العام.

– أورسون ويلز يخرج ويمثل فيلم «المواطن كين». وتهاجم الصحف المملوكة لوليام راندولف هيرست –نموذج كين– الفيلم بضراوة.

– فيلم بريستون ستورجز «رحلات سوليفان» يؤكد قيمة الفيلم الكوميدي.

– لورانس أوليفييه وفيفيان لي يلعبان بطولة فيلم ألكسندر كوردا «تلك المرأة من هاملتون»، وهو مزيج من الجنس والوطنية.

– الكاتب جون هيوستون يتحول إلى الإخراج في الفيلم المثير «الصقر المالطي» تمثيل هيمفري بوجارت، ومارستور، وسيدني جرينستريت، وبيتر لور.

– وليام ديتيرل يعيد إنتاج قصة فاوست في فيلم «كل ما يمكن أن يشتريه المال»، حيث يمثل والتر هوستون دور الشيطان.

– والت ديزني يقدم فيلما روائيا جديدا (رسوم متحركة) –«دمبو»– يصبح من كلاسيكيات هذا الفن.

– جريتا جاربو تتقاعد بعد أن تلعب بطولة فيلم جورج كوكور «امرأة ذات وجهين».

– جان رينوار يستقر في هوليوود.

– ميكي روني يواصل تصدره لقائمة النجوم الأعلى دخلا في أمريكا (مما يؤكد الجاذبية الباقية لسلسلة أفلام «آندي هاردي») يتبعه كلارك جيبل، وأبوت وكوستيللو، وبوب هوب، وسبنسر تراسي.

بريطانيا: إريك بورتمان في دور البطولة في فيلم مايكل باول The Forty-Ninth Parallel، في دور ألماني يحاول الهرب من كندا إلى أمريكا.

- فيلم «ضوء القمر الخطر» يجمع بين الرومانسية والحرب وموسيقى «»كونشرتو وارسو» لريتشارد أدينزيل، ليقدم جوا فانتازيا مرحا.

-ليزلي هوارد يعيد تقديم «كزبرة الثعلب القرمزية» The Scarlet Pimpernel في صياغة معاصرة بإخراجه وتمثيله في فيلم Pimpernel Smith.

- همفري يينجز يخرج الفيلم التسجيلي «انصت إلى بريطانيا» عن آثار الحرب.

- فيلم هاري وات «هدف لهذه الليلة» يصور باقتدار قصة لإحدى غارات السلاح الجوي الملكي على ألمانيا.

-جي. آرثر. رانك يشتري مجموعة دور سينما «أوديون».

الاتحاد السوفييتي: «أرض الشباب» فيلم مجسم يلغي الحاجة إلى استخدام الجمهور إلى ارتداء نظارات.

1942

أمريكا: مايكل كورتيز يتغلب على مشكلات إنتاجية عسيرة لكي ينجز الفيلم المفاجأة «كازبلانكا» ـ إحدى كلاسيكيات هوليوود ـ بطولة همفري بوجارت وإنجريد برجمان.

- فيلم ميرفين لوروي «حصاد عشوائي» Random Harvest، بطولة رونالد كولمان وجرير جارسون، فيلم العام العاطفي - رغم وجود فيلم «الآن الرحيل»في العرض في الفترةنفسها (بطولة بيتي دافيز وبول هينريد).

- فيلم أورسون ويلز «آل أمبرسون العظام» يعاد توليفة (مونتاجه) دون موافقة.

- والت ديزني يتألق مرة أخرى في فيلم الرسوم المتحركة «بابمبي».

- فيلم أرنست لوبيتش «نكون أو لا نكون»، بطولةجاك بيني، يسخر من النازي.

- فيلم سام وود (Kings Row)، بطولة آن شريدان وروبرت كامنجز، ميلودراما مقبضة.

- فيلم جاك تورنير (Cat People) يبدأ موجة أخرى من أفلام الرعب، تحت إشراف المنتج فال ليتون.

- أولسن وجونسون يلعبان بطولة الكوميديا الفوضوية «هلزا بوبين».

- فيلم وليام وايلر «مدام مينيفر» يصور مواجهة البريطانيين الشجاعة للحرب ويحقق إيرادات عالية.

بريطانيا: دافيد لين ونويل كوارد يخرجان (In Whichwe Serve) النموذج البدئي لفيلم الحرب البريطاني.

- فيلم «هل مر اليوم طيبا»، الذي أخرجه ألبرتو جافا لكانتي عن قصة لجراهام جرين، يصور غزو مجموعة جنود مظلات ألمان لقرية إنجليزية.

- فيلم ثورولد ديكنسون الدعائي (The Next of Kin) يلقى إقبالا جماهيريا.

- روبرت دونات، في دور «مستر بيت الشاب» إخراج كارول ريد، يقدم المزيد من الفن الدعائي لفترة الحرب.

إيطاليا: لوتشينو فيسكونتي في أول أفلامه، (Ossessione) عن «ساعي البريد يدق دائما مرتين» لجيمس إم كان، يفتح حقبة ازدهار أفلام الواقعية الجديدة.

1943

أمريكا: جين راسل تدخل عالم النجومية بفيلم هوارد هيوجز «طريد العدالة».

- فيلم شركة وارنر عن مسرحية إرفنج بيرلن الموسيقية «هذا هو الجيش» وفيلم سام وود

المأخوذ عن رواية هيمنجواي «لمن تدق الأجراس»، هما أنجح أفلام العام.

– فيلم جو عاصف» – وهو فيلم غنائي أسود بطولة بيل روبنسون ولينا هورن وفاتس ولر – وهو الفيلم الأكثر إثارة وحيوية بين أفلام العام.

– بيتي جرابل – «فتاة الجدار» في غرف الجنود الأمريكيين – تتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، يتبعها بوب هوب، وأبوت وكوستللو، وبنج كروسبي، وجاري كوبر.

بريطانيا: فيلم فرانك لاوندر وسيدني جيليات «الملايين من أمثالنا» يتعامل باقتدار مع صعوبات الحياة الأسرية في وقت الحرب.

– شركة «جينز بورو فيلمز» تضع يدها على أصبح يعد صيغة ناجحة للرومانسيات التاريخية بفيلمها «الرجل ذو الثوب الرمادي»، إخراج ليزلي آرلس وبطولة جيمس ماسون ومارجريت لوكوود.

– مايكل باول وإميريك برسبيرجر ينجزان فيلم «حياة وموت الكولونيل بليمب».

– فيلم دافيد ماكدونالد «انتصار الصحراء»، الذي يعد من كلاسيكيات الأفلام التسجيلية المتعلقة بالحرب.

– ليزلي هوارد يلقى مصرعه عندما تسقط طائرته بقذيفة نازية.

– وفاة آر. دبليو. بول.

الدنمارك: كارل تيودور دراير يخرج الفيلم الميلودرامي الآسر «يوم الغضب».

ألمانيا: جوزيف فون باكي يخرج (Mnchausen) تخليدا لذكرى الـ UFA.

1944

أمريكا: فيلم ليو ماكاري (Going my Way)، بطولة بنج كروسبي، هو أنجح أفلام العام.

– فيلم بيلي وايلدر «الهوية المزدوجة»، تمثيل فريد ماكموري وباربارا ستانويك، فيلم noir كلاسيكي.

– فيلم أوتو بريمنجر «لورا»، تمثيل دانا أندروز وكليفتون ويب، مثال آخر مبكر للـ (Filmnoir).

– فيلم بريستون ستيرجز «تحية للبطل المنتصر»، كوميديا خفيفة عن مواقف أهالي بلدة صغيرة تجاه الأبطال العائدين من الحرب.

– المنتج آرثر فريد يجعل مترو جولدوين ماير بيت الفيلم الموسيقي مرتفع التكلفة، بادئا بفيلم فنسنت مينيلي «قابلني في شارع لويس»، بطولة جودي جارلاند.

– لويس بونويل يتجه إلى المكسيك لصنع أفلام.

– بنج كروسبي يتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا في أمريكا، يتبعه جاري كوبر، وبوب هوب، وبيتي جرابل، وسبنسر تراسي.

بريطانيا: لورانس أوليفييه ينجز فيلم «هنري الخامس» لشكسبير في جو تصاعدت فيه المشاعر الوطنية المحمومة لفترة الحرب.

– فيلم كارول ريد شبه التسجيلي The Way Ahead، تمثيل دافيد نيفين وستانلي هولواي، يلقى إقبالا جماهيريا.

– فيلم سيدني جيليات عن الغرام والانتقام وقت الحرب –«طريق ووترلو»– يلتقط باقتدار المزاج السائد في اللحظة الراهنة.

السويد: ألف سيوبيرج يخرج «جنون» سيناريو إنجمار برجمان وبطولة ماي زيترلنج وألف كييلين.

1945

أمريكا: فيلم «أجراس سانت ماري»، وفيلم هيتشكوك «المسحور» والفيلمان بطولة إنجريد برجمان هما أنجح أفلام العام.

– بيلي وايلدر يخرج فيلما كلاسيكيا عن إدمان الخمر، «عطلة نهاية الأسبوع المفقودة»، بطولة راي ميلاند.

– بنج كروسبي يواصل تصدره لقائمة النجوم الأعلى دخلا، يتبعه فان جونسون، وجرير جارسون، وبيتي جرابل، وسبنسر تراسي.

بريطانيا: الفيلم التسجيلي «المجد الحقيقي» يقدم وصفا للسنوات الأخيرة في الحرب يرفع الروح المعنوية للجمهور البريطاني.

– دافيد لين يضحك الناس ويبكيهم في فيلمي «مواجهة قصيرة» و«روح مرحة» وكلاهما من تأليف نويل كوارد.

– فيلم أنتوني أسكويث «الطريق إلى النجوم»، والذي كتبه تيرنس راتيجان، يخفف بنجاح على المزاج النفسي للجمهور العام في وقت الحرب.

– روبرت هامر يصنع تجميعا كلاسيكيا لقصص الأشباح: «قتيل الليل».

– ليسلي أرليس يخرج فيلما ناجحا آخر، يحتوي على جرعة الإثارة الرائجة في تلك الأيام، لحساب جينز بورو The Wicked Lady، تمثيل مارجريت لوكوود وجيمس ماسون.

فرنسا: مارسيل كارنيه يقدم رائعته «أبناء الفردوس»، تمثيل أرليتي وجان لويس بارول.

– فيلم فيجو – المنتج منذ اثني عشر عاما– Zero for Conduct يعرض لأول مرة.

إيطاليا: فيلم روبرتو روسيليني «روما – مدينة مفتوحة» –والذي يستعين فيه بممثلين هواة– يثير بقوة مشاعر المتفرجين بأسلوبه الواقعي.

الاتحاد السوفييتي: إيزنشتين ينجز فيلم «إيفان الرهيب– الجزء الثاني».

1946

أمريكا: رواد دور السينما يصل عددهم إلى مائة مليون أسبوعيا.

– فيلم وليام وايلر «أجمل سنوات حياتنا»، إنتاج سام جولدوين، هو أعلى الأفلام إيرادا خلال العام بقصصه عن الرجال العائدين من الخدمة العسكرية إلى الحياة المدنية.

– لاري بارك يلعب بطولة «قصة جولسون»

– في دور آل جولسون– وهو من الأفلام الأعلى إيرادا أيضا خلال العام.

– فيلم «مبارزة في الشمس»، من إنتاج دافيد سيلزنيك وإخراج كنج فيدور، تعيد الشغف والربح لأفلام «الويسترن».

– هيتشكوك في واحد من أفضل أفلامه، «سيئ السمعة» مع كاري جرانت وإنجريد برجمان.

– فيلم هوارد هوكس «النوم العميق»، تمثيل همفري بوجارت ولورين باكال، فيلم إثارة ذو مسحة كلاسيكية.

– فيلم فرانك كابرا المتفائل «إنها حياة رائعة» يستقبل بفتور، رغم أن عرضه يستمر ليصبح من كلاسيكيات أعياد الميلاد (الكريسماس).

– شركة يونيفرسال تندمج مع «إنترناشونال بيكتشرز» تحت اسم «يونيفرسال إنترناشونال».

– بنج كروسبي هو النجم الأمريكي المفضل في شباك التذاكر، يتبعه إنجريد برجمان، وفان جونسون، وجاري كوبر، وبوب هوب.

أستراليا: فيلم هاري وات «سائقو المواشي»،

بطولة شيبس رافرتي، هو أول وأفضل نتائج مشاركة «استوديوهات إيلنج» في إنتاج الفيلم الأسترالي.

بريطانيا: عدد رواد السينما في بريطانيا يصل إلى 25 مليونا كل أسبوع.

– فيلم همفري يننج التسجيلي «يوميات من أجل تيموثي» تلخيص بليغ لمشاعر الناس حول الحرب والمستقبل.

– دافيد لين يقدم معالجة رائعة لرواية ديكنز Great Expectations.

– فيلم مايكل بوويل وإميريك بريسبرجر «مسألة حياة وموت» فانتازيا مرحة رفيعة المستوى.

– فيلم «قيصر وكليوباترا»، تمثيل كلود رينز وفيفيان لي، وهو الفيلم الأغلى تكلفة في بريطانيا (مليون دولار)، لا يلقى إقبالا يذكر.

– مارجريت لوكوود تصبح النجمة البريطانية المفضلة لدى جمهور السينما.

– إنتاج أفلام السينما يستأنف في استوديوهات «بينوود».

– السير ألكسندر كوردا يقول إن المناقشات الدائرة حول صناعة السينما في بريطانيا «نجحت فقط في تعرية الحقيقة المؤسفة القائلة إننا لم نمتلك صناعة سينما بعد».

فرنسا: «الجميلة والوحش» لجان كوكتو يحقق نجاحا فنيا.

إيطاليا: روبرتو روسيليني يعزز شهرته بفيلمه الحربي «بايزا» Paisa.

– فيلم فيتوريو دي سيكا «لمعة الحذاء» هو فيلم رئيسي آخر في حركة الواقعية الجديدة، بقصته عن صبيين يكافحان من أجل البقاء في روما المحتلة من النازي.

1947

أمريكا: فيلم إدوارد ديمتريك المفعم بالإثارة «نيران متقاطعة» يتحدى التعصب العنصري.

– لجنة «الأنشطة المناهضة للتقاليد الأمريكية» التابعة لمجلس النواب، برئاسة بارنل توماس تعقد جلسة الاستماع الأولى في لوس أنجليس، حيث يدين شهود «ودِّيون» النشاط الشيوعي الهدام في هوليوود. وتستدعي اللجنة مجموعة من الشهود للمثول أمام جلسة استماع أخرى. ويصدر حكم بالسجن على الكتاب والمخرجين والمنتجين الذين رفضوا الإجابة عن أسئلة اللجنة حول انتماءاتهم السياسية، والذين عرفوا بـ «العشرة الهوليووديون» (حيث يشترك بعضهم في زنزانة واحدة مع بارنيل توماس، الذي حكم عليه بالسجن بتهمة الاختلاس). وتبدأ عملية إدراج الاستوديوهات لأسماء المتعاطفين مع الاتجاه اليساري في القائمة السوداء، وتستمر خلال الخمسينيات. ومن بين من تركوا الولايات المتحدة في تلك الفترة إلى بريطانيا كارل فورمان، وجوزيف لوزي، وجولز داسين.

– النجوم الخمسة الأعلى دخلا هم بنج كروسبي، وبيتي جرابل، وإنجريد برجمان، وجاري كوبر، وهمفري بوجارت.

بريطانيا: فيلم رونالد هامر «إنها تمطر دائما يوم الأحد»، بطولة جوجي ويزرز وجون ماكلوم، ميلودراما عاطفية باهتة.

– كارول ريد يخرج «المختلف» بطولة جيمس ماسون في أداء يأخذه إلى هوليوود.

– شركة «باوتلنج برازرز» تنتج فيلم «برايتون روك»، عن قصة لجراهام جرين عن مجرم صغير، بطولة ريتشارد أتنبورو.

– فيلم مايكل بوويل وإيميريك برسبرجر «النرجس الأسود»، واحد من أجمل أفلام

السينما.

– الاستوديوهات الأمريكية تمتنع عن عرض أفلامها في أعقاب فرض ضريبة على التصدير، ومع زيادة «رانك» لمعدل الإنتاج لملء دور السينما بأفلام بريطانية، يلغى المنع مما يسبب مشاكل مالية كبيرة لرانك. ويعمد المدير المسؤول جون دافيز، الذي يعتبر المنتجين والمخرجين غاية في الإسراف، إلى إجراءات صارمة لخفض النفقات.

فرنسا: فيلم كلود أوكانت لارا «شيطان في الجسد» يدخل جيرارد فيليب حلبة النجومية.

1948

أمريكا: فيلم جولز داسين «المدينة العارية» يستخدم أسلوبا شبه تسجيلي في تناول لغز جريمة قتل.

– فريد أستير يعود للرقص في فيلم «استعراض عيد الفصح»، مع جودي جارلاند.

– الفيلم الميلودرامي «جوني بيلندا»، إخراج جان نيجولسكو، يدخل جين وايمان عالم النجوم.

– المحكمة العليا تقرر أنه لم يعد جائزا أن تمتلك الاستوديوهات الخمسة الكبرى دور سينما، ومن ثم تكسر احتكارها للصناعة.

– المليونير هوارد هوجز يشتري شركة RKO.

– النجوم الخمسة الأعلى دخلا هم بنج كروسبي، وبيتي جرابل، وأبوت ولوكوستللو، وجاري كوبر، وبوب هوب.

بريطانيا: فيلم دافيد لين «أوليفر تويست» فيلم آخر ناجح من الأفلام المأخوذة عن روايات ديكنز، وتميز بأداء أليك جينيس لشخصية «فاجين».

– فيلم مايكل بوويل وإيميريك برسبرجر «الحذاء الأحمر»، مع موارا شيرر، يجعل من الباليه «نجم شباك».

– فيلم كارول ريد «معبودي الخائن»، مع رالف ريتشاردسون، نموذج مثالي لأفلام السينما متوسطة التكلفة.

أيسلندة: لوفتر جود مندسون ينجز أول فيلم ناطق: «بين الجبال والبحر».

إيطاليا: فيلم فيتوريو دي سيكا «سارق الدراجة» يرحب به كإحدى كلاسيكيات الواقعية الجديدة.

– لوتشينو فيسكونتي يذهب بالواقعية الجديدة إلى حدها الأقصى بفيلمه (La Terra Trema). عن صياد سمك صقلي وأسرته.

– فيلم جيوسيب دي سانتيس «الأرز المر» يهاجم الإفساد الأمريكي للثقافة الإيطالية، لكن سيلفانا مانجانو، وهي تعمل وسط حقول الأرز، هي التي تلفت الانتباه على المستوى الدولي.

الاتحاد السوفييتي: وفاة إيزنشتين قبل مضي ثلاثة أسابيع على عيد ميلاده الخمسين.

1949

أمريكا: فيلم وليام ديتريل الناعم «بورتريه لجيني»، تمثيل جنيفر جونز وجوزيف كوتن، هو آخر إنتاج لدافيد سيلزنيك مع شركته، التي يقوم بتصفيتها بعد ذلك بوقت قصير.

– جيمس كاجني يعود في أفضل أدواره كرجل عصابة غليظ القلب في فيلم «حدة الغضب» White Heat.

– فيلم سيسيل دي ميل «شمشون ودليلة»، بطولة فيكتور ماتيور وهيدي لامار، يحقق نجاحا كبيرا رغم الآراء الساخرة من العديد من النقاد.

– فيلم جين كيلي وستانلي دونش «في البلدة»، إنتاج آرثر فريد وبفريق من الممثلين يتضمن جين

كيلي وفرانك سيناترا وفيرا إيلين، واحد من أفضل الأفلام الموسيقية في تاريخ السينما.

– لاري بارك يحقق نجاحا كبيرا آخر بفيلم «جولسون يغني ثانية».

– النجوم الخمسة الأعلى دخلا هم بوب هوب، وبنج كروسبي، وأبوت ولوكستللو، وجون واين، وجاري كوبر.

بريطانيا: كارول ريد يخرج الفيلم المثير «الرجل الثالث»، بطولة أورسون ويلز بمصاحبة موسيقى آلة القانون لأنتون كارا.

– ثلاثة أفلام كوميدية لاستوديوهات إيلنج وراء شهرتها: «جواز سفر إلى بيملكو» لهنري كورنليوس، و«ويسكي بكثرة» لألكسندر ماكندريك، و«قلوب حنونة وأكاليل» لروبرت هامر.

– شركة «رانك» تبيع الاستوديوهات التابعة لها في «شفر دزبش» لمحطة BBC التلفزيونية.

فرنسا: فيلم جاك تاتي «يوم العيد» يقدم فكاهته الناعمة إلى العالم.

1950

أمريكا: فيلم بيلي وايلدر «طريق الغروب»، أحد الكلاسيكيات اللاذعة، بطولة وليام هولدن في دور البريء الذي يصبح متورطا مع النجمة المُسنة جلوريا سوانسون.

– فيلم جوزيف مانكيفتش «كل شيء عن حواء» يمنح بيتي دافيز أفضل دور في حياتها (دور ممثلة حانقة عصبية المزاج).

– فيلم ديلمر دافيز «الرمح المكسور» هو أول فيلم ويسترن يتبنى موقفا «مراجعا» ويقف إلى جانب الهنود.

– جودي هوليداي تتألق في دور الفتاة الكومبارس في فيلم «مولودة بالأمس» إخراج جورج كوكور.

– فيلم ديزني «جزيرة الكنز» يتيح للممثل روبرت نيوتن فرصة لأداء صعب باستخدام تعبيرات الوجه في دور «لونج جون سيلفر».

– النجوم الخمسة الأعلى دخلا هم جون واين، وبوب هوب، وبنج كروسبي، وبيتي جرابل، وجيمس ستيوارت.

بريطانيا: بازل ديردن يخرج فيلم الجريمة «المصباح الأزرق»، بطولة ديرك بوجارد وجاك وارنر، والذي ستستوحى منه أحداث المسلسل التلفزيوني الطويل Dixon of Dock Green.

– الأخوان بولتنج يقدمان فيلما بالغ الإثارة والتأثير، «سبعة أيام قبل الظهيرة» Seven Days to Noon.

– فيلم فرانك لاوندر «أسعد أيام حياتك» كوميديا مرحة زادها حيوية أداء ألاستير سيم ومارجريت رزرفورد.

– فيلم «الحصان الخشبي» وهو دراما تدور داخل جدران معسكر للأسرى، يحقق نجاحا كبيرا، مع استمرار التوق إلى الأعمال البطولية الحديثة.

فرنسا: فيلم جان كوكتو «أورفيوس» نجاح فانتازي وفانتازيا ناجحة.

– ماكس أوفلز ينجز الفيلم الممتلىء بالحرفية وبالجنس La Roncle، ويؤدي حظر عرضه نيويورك إلى رفع دعوى أمام المحكمة تسفر بعد وقت قصير عن تحرير الأفلام من الرقابة المحلية.

– روبرت بريسون يخرج فيلم «يوميات قس ريفي».

إيطاليا: إنجريد برجمان تقوم ببطولة فيلم (Stromboli)، إخراج روبرتو روسيليني، وتصدم الكثيرين بإنجابها طفلا منه، وهو الحدث الذي يبعدها عن هوليوود أغلب سنوات

العقد.

المكسيك: لويس بونويل يعود إلى الأضواء بفيلمه «الصبي والملعون» The young and the Damned.

السويد: آلف سيوبرج يخرج فيلم «مس جولي» عن رواية لستريندبرج بطولة أنيتا بيورك وأولف بالم.

1951

أمريكا: فنسنت مينللي يتألق في فيلمه «أمريكي في باريس»، ويصل تألقه إلى الذروة في إخراجه لمشاهد الباليه التي يؤديها جين كيلي وليزلي كارون.

– مارلون براندو في أول ظهور له على الشاشة في الدور الذي جلب له الشهرة في برودواي: دور «ستانلي كوفالسكي» في فيلم «عربة اسمها الرغبة» إخراج إيليا كازان.

– مونتجمري كليفت في أفضل أدواره في فيلم «مكان تحت الشمس»، مع إليزابيث تايلور وإخراج جورج ستيفنز.

– هيتشكوك يخرج فيلم الغموض «غرباء في قطار»، بطولة فارلي جرانجر وروبرت والكر.

– دين مارتن وجيري لويس يتقاسمان بطولة «احذر أيها البحار» وهو الأفضل بين أفلام العام الكوميدية.

– فيلم هوارد هوكس «الشيء» يفتتح موجة من أفلام الرعب المبنية على الرعب من القنبلة الذرية.

– لاري باركز يعترف بأنه كان شيوعيا خلال جلسات استماع لجنة الأنشطة المناهضة لأمريكا بمجلس النواب. ويُلغي عقده مع شركة كولومبيا وينتهي اشتغاله بحقل السينما.

– لويس بي. ماير يجبر على الخروج من مترو جولدوين ماير، ليحل محله دور سكاري.

– النجوم الخمسة المفضلون في شباك التذاكر هم على الترتيب: جون واين، دين مارتن وجيري لويس، بيتي جرابل، أبوت ولوكستللو، بنج كروسبي.

بريطانيا: أفلام «استوديوهات إيلنج» الكوميدية تحقق المتعة للجمهور المشاهد مع فيلم تشارلز كريشتون «عصابة لافندر هيل»، وفيلم ألكسندر ماكندريك «الرجل ذو الحلة البيضاء»، بطولة أليك جينيس.

– فيلم جون هيوستون «الملكة الأفريقية» فيلم مبْهج، مع الثنائي المتخاصم هيمفري بوجارت وكاترين هيبورن.

– فيلم مايكل بوويل وإميريك برسبرج «حكايات هوفمان» يجمع بين الأوبرا والباليه على نحو رائع.

– جون بولتنج يخرج الفيلم الاحتفالي «الصندوق السحري»، عن حياة وليام فريز جرين، في إطار احتفالات «عيد بريطانيا».

فرنسا: فيلم روبرت بريسون «يوميات قس ريفي» يجلب له شهرة عالمية.

اليابان: فيلم كوروساوا «راشومون» يفتح أعين الغرب على السينما اليابانية.

– ياشوجيرو أوزو يخرج الدراما العائلية «صيف مبكر».

1952

أمريكا: فيلم سيسيل دي ميل عن الحياة داخل السيرك: «أعظم استعراض في العالم» يحقق إيرادات غير مسبوقة.

– فيلم «هذه هي السينما» ـ والذي يستخدم الصوت «الاستريو» وشاشة عريضة تتطلب ثلاثة بروجكتورات ـ يثير الإعجاب لكن النظام صعب التنفيذ وليس هناك أكثر من 40 دار سينما مجهزة لعرض أفلام هذا النظام (بحلول

الستينيات).

– فريد زينمان يقدم إحدى كلاسيكيات «الويسترن» High Noon، بطولة جاري كوبر، الذي ينطوي على إدانة للإدراج في القائمة السوداء في هوليوود.

– جين كيلي يتألق في إحدى روائع الأفلام الموسيقية «الغناء في المطر» الذي يصور الحياة في هوليوود عند بداية ظهور الأفلام الناطقة.

– فيلم شارلي شابلن «أضواء المسرح» يبدو كوداع عاطفي لماضيه الخاص.

– فيلم آرك أبولر Bwana Devil يحيي الاهتمام بالأفلام المجسمة.

– شارلي شابلن يغادر أمريكا في زيارة لبريطانيا ويبلغه المدعي العام بعدم العودة.

– وفاة جون جارفيلد إثر أزمة قلبية. ويزعم أصدقاؤه أن الوفاة سببها الضغط النفسي الناتج عن شهادته غير الودية أمام لجنة استماع للجنة النشاط المعادي لأمريكا بمجلس النواب وإدراجه بعد ذلك في القائمة السوداء.

– شركة «ديكا ريكوردز» تمتلك الحصة الأكبر في أسهم شركة «يونيفرسال».

– دين مارتن وجيري لويس يتصدران قائمة نجوم الشباك، يتبعهما جاري كوبر، وجون واين، وبنج كروسبي وبوب هوب.

بريطانيا: دافيد لين يخرج الفيلم المحلي «حاجز الصوت»، بطولة رالف ريتشاردسون ونيجل باتريك.

– فيلم أنتوني أسكويث عن مسرحية أوسكار وايلد «أهمية أن يكون الإنسان جادا» يتميز بأداء إديث إيفانز الرائع لشخصية «لايدي براكنيل».

فرنسا: رينيه كليمنت يخرج «ألعاب ممنوعة»، فيلم حزين عن صدمة في مرحلة الطفولة.

– فيلم جاك بيكيه «البيضة الذهبية»، بطولة سيمون سينوريه وسيرج ريجياني، قطعة مكتملة من الإبداع السينمائي.

– بريجيت باردو في أول دور رئيسي لها في فيلم «ابنة مدبرة المنزل» وتتزوج أستاذها روجيه فاديم.

– فرناندل يصبح نجما عالميا بفيلم «عالم دون كاميللو الصغير».

إيطاليا: فيتوريو دي سيكا يخرج الفيلم المتشائم «أمبرتو دي»، عن الشيخوخة المهملة.

– فريدريكو فيلليني يخرج الفيلم الساخر The White Sheik.

اليابان: كينجي ميزوجوشي يخرج فيلم «حياة أوهارو»، عن حب مشؤوم لابنة ساموراي لخادم.

1953

أمريكا: شركة فوكس للقرن العشرين تعرض لأول مرة –في محاولة منها للتغلب على مشكلة تناقص عدد رواد السينما وتأثير التلفزيون– «السينما سكوب»، في فيلم «الحبل»، الذي يصبح أنجح أفلام العام وأحد أعلى الأفلام إيرادا خلال عقد الخمسينيات.

– فيلم «من الآن وإلى الأبد» بطولة بيرت لانكستر وديبورا كير، أحد أعلى الأفلام إيرادا أيضا خلال العام.

– فينسنت مينيللي يقدم مرة أخرى إحدى كلاسيكيات الفيلم الموسيقي لحساب مترو جولدوين ماير، «عربة الموسيقى»، بطولة فريد أستير ونظيره الإنجليزي جاك بوكانان.

– فيلم جورج ستيفنز الويسترن «شين» Shane يدخل آلان لاد وجاك بالانس في مواجهة شرسة على طريقة الويسترن.

– فيلم جوزيف مانكيفيتش «يوليوس

قيصر» يجمع بين التمثيل الإنجليزي الكلاسيكي لجون جيلجود وأسلوب مارلون براندو.

– فيلم الرعب «بيت الشمع»، بطولة فينسنت برايس، يضفي على الفيلم المجسم إثارة جديدة، وقد قام بإخراجه أندريه دي توث.

– شابلن يبيع الاستوديو الذي يملكه في هوليوود ويستقر في سويسرا.

– جاري كوبر يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا يتبعه دين مارتن وجيري لويس، وجون واين، وآلان لاد، وبنج كروسبي.

بريطانيا: الفيلم الكوميدي العائلي هو السائد، وأحد أمثلة هذه النوعية فيلم هنري كورنيليوس جنفييف، بطولة كينيث مور.

– فيلم «البحر القاسي»، بضباطه ثابتي العزم الذين يواصلون خوض الحرب، ممثل جيد للسينما البديلة، وجمهور المشاهدين يتدافع لمشاهدته.

فرنسا: فيلم جاك تاتي «عيد مسيو هولوت» يوضح مفهومه للكوميديا دون نجوم.

– فيلم هنري – جورج كلوزو «عاقبة الخوف» يقدم الإثارة الممتعة للمشاهدين، ويقدم إيف مونتان في أول دور جاد له.

إيطاليا: فيلم فريدريكو فيلليني (1 Vi-telloni)، على طريقة الواقعية الجديدة، يركز على الشباب الضائع بلا هدف.

– جان رينوار يقدم، بعد أن غادر الولايات المتحدة، الفيلم الذي لم يحقق نجاحا «العربة الذهبية»، بطولة آنا مانياني.

اليابان: فيلم ياشوجيرو أوزو، «قصة طوكيو»، دراما محزنة ومؤثرة عن الإحباط وخيبة الأمل.

– فيلم تينوسوكي كينوجاسا عن إحدى القصص البطولية للقرن الثاني عشر، «بوابة الجحيم»، يفوز بالجائزة الأولي في مهرجان كان وبجائزة أوسكار.

– فيلم كينجي ميزو جوشي، الذي تقع أحداثه في القرن السادس عشر، «أوجستو مونو جاتاري»، يلقى ترحيبا في مهرجان فينيسيا السينمائي.

المكسيك: لويس بونييل يقدم رؤية أمينة على نحو رائع لـ «مغامرات روبنسون كروزو»، تمثيل دان أوهيرلي.

1954

أمريكا: فيلم إيليا كازان «في الميناء»، بطولة مارلون براندو ورود شتيجر في أفضل حالاتهما، يمكن فهمه على أنه دفاعه الخاص إزاء عملية الإبلاغ عن الأسماء للجنة النشاط المعادي لأمريكا بمجلس النواب. فيلم بالغ الإقناع على طريقته الخاصة.

– مارلون براندو يلعب أيضا دور الثائر الكهل في فيلم «الرجل الشرس» والذي أثار جدلا واسعا.

– فيلم هيتشكوك المفعم بالتشويق البوليسي «النافذة الخلفية» يقدم جريس كيلي في دور البطولة ومعها جيمس ستيوارت في دور المصور الفوتوغرافي المتلصص.

– جودي جارلند وجيمس ماسون يضفيان الحيوية العاطفية على الإنتاج المعاد لفيلم «مولد نجمة»، لكنه يخفق في جذب الجمهور في البداية ويتم حذف العديد من مشاهده.

– فيلم جوردون دوجلاس «هُم!» بنمله العملاق، هو الأول بين موجة من أفلام عن وحوش ما بعد الحقبة النووية.

– أول ظهور لتقنية «بارا مونت» الجديدة، شاشة الفيستافيزون العريضة، في الفيلم الموسيقي الدافئ «أعياد ميلاد بيضاء»، بطولة بنج كروسبي. وتتلاشى تلك التقنية مع نهاية

الخمسينيات.

– صمويل أركوف وجيمس نيكلسون يؤسسان «أمريكان إنترناشونال بيكتشرز» AIP، كشركة لإنتاج الأفلام منخفضة الميزانية، وكان من بين منتجيها روجر كورمان.

– جون واين يتصدر قائمة نجوم أمريكا الأعلى دخلا، يتبعه دين مارتن وجيري لويس، وجاري كوبر، وجيمس ستيوارت، ومارلين مونرو.

بريطانيا: تشارلز لوتون، في فيلم دافيد لين «اختيار هوبسون»، في أفضل أدواره.

– فيلم ألكسندر ماكيندريتش الكوميدي لحساب «إيلنج»، «السحرة»، يقترب بشدة من فيلم «ويسكي بكثرة» لكنه أنجح في تحقيق التسلية.

– فيلم فرانك لاوندر «أجراس سانت ترينيان»، بطولة أليستر سيم، يحقق نجاحا تجاريا وتتلوه ثلاثة أجزاء مكملة.

– فيلم رالف توماس «الطبيب في المنزل»، تمثيل ديرك بوجارد وجيمس روبرتسون جستيس، فيلم كوميدي يحقق نجاحا، لكنه يسفر للأسف عن أجزاء مكملة عديدة.

– الـ «بي. بي. سي» تمنع عرض فيلم «الرجل الشرس» الذي لن يعرض في بريطانيا حتى عام 1968.

إيطاليا: فيتوريو دي سيكا يجعل صوفيا لورين نجمة في فيلمه «ذهب نابلس»، وهو الأول بين ستة أفلام ستجمعهما معا.

– فيلم فريدريكو فيلليني La Strada، بطولة جوليتا ماسينا وأنتوني كوين، يجمع بين الواقعية الجديدة والشعر في قصته عن شخص ساذج تساء معاملته.

اليابان: أكيرا كوروساوا يخرج التحفة السينمائية المليئة بالإثارة والحركة «العظماء السبعة»، بطولة توشيرو ميفون.

بولندا: أندريه فايدا يخرج «جيل»، بطولة زبينيو سيبولكي.

1955

أمريكا: نجم جديد يولد، ويأفل سريعا: جيمس دين يلعب بطولة «شرقي عدن» و«متمرد بلا قضية»، ثم تتحطم به سيارة السباق التي يقودها ويتحول إلى معبود سينمائي دائم.

– سبنسر تراسي في بطولة مشتركة مع روبرت رايان لفيلم جون ستيرجز الذي يعكس بداية اهتمامه بفيلم الإثارة البوليسية «يوم سيئ عند الصخرة السوداء».

– التمثيلية التلفزيونية «مارتي»، إخراج بادي شايفسكي، تتحول إلى فيلم سينمائي ناجح، يحقق النجومية لأرنست يورجنين.

– فيلم بيلي وايلدر (The Seven year Itch) يظهر مواهب مارلين مونرو الكوميدية.

– تشارلز لوتون يخرج «ليل الصياد»، الذي تتزايد شهرته بمرور السنوات.

– بداية نجاح «الروك آندرول» بغناء بيل هالي وغناء «الكوميتس» Rock around the Clock يعزز نجاح فيلم The Ble Ckboard Jungle عن الحياة في مدرسة بأحد الأحياء الفقيرة. وخلال شهور قليلة، سيلمع نجم هالي وآخرين في أفلام منخفضة التكلفة مثل Rock ara and the Clok و Don't Knock the Rock، ولا تصبح الموسيقى الشعبية بعدها هي نفسها أبدا.

– فيلم روبرت ألدريتش Kiss me Deadly يعلن ظهور موهبة شديدة التميز.

– فيلم «أوكلاهوما» يعرض على شاشة «تود إيه. أو» Todd-AO، وهي تقنية جديدة لشاشة عريضة أشرف على تصنيعها المخرج مايك تود.

– ديزني يفتتح أول «ديزني لاند»، موسعا بذلك من نطاق جماهيرية أفلامها وشخصياتها.

– نجما أفلام هيتشكوك جيمس ستيوارت وجريس كيلي يتصدران قائمة نجوم أمريكا الأكثر دخلا، يتبعهما جون واين، ووليم هولدن، وجاري كوبر.

بريطانيا: فيلم آخر من أفلام الحرب، The Dam Busters يحقق نجاحا، بفضل سيناريو آر. سي. شيريف وتمثيل مايكل ريدجريف وآخرون.

– فيلم ألكسندر ماكيندريك «قتلة السيدة» هو آخر الأفلام الكوميدية لاستوديوهات «إيلنج».

– جون هالاس وجوي باتشلور يخرجان أول فيلم رسوم متحركة بريطاني، عن رواية جورج أورويل «مزرعة الحيوانات».

– بريجيت باردو تشارك ديرك بوجارد بطولة فيلم (Doctor at Sea).

– شركة «هامر فيلمز»، وهي شركة صغيرة للإنتاج السينمائي تحول الدراما التلفزيونية إلى أفلام سينمائية، تحقق إيرادات ضخمة من فيلم The Quatermass Experiment وهو فيلم رعب مأخوذ عن مسلسل للـ «بي. بي. سي» كتبه نيجل نيل.

فرنسا: جان رينوار يصنع الفيلم الموسيقي الخفيف، «كان كان فرنسي»، تمثيل جان جابان.

– فيلم هنري جورج كلوزو «الشيطانيون» Les Diaboliques، قصة إثارة بوليسية عنيفة.

– فيلم هنري فيرنوبل «الخروف له خمس سيقان» يمنح فرناندل أفضل أدوار حياته.

– فيلم جولز داسين (Rififi)، بمشاهد تحطيم الخزانة المشحونة بالإثارة، يأسر خيال الجمهور في أرجاء العالم.

– ماكس أوفلز يخرج الفيلم ضخم التكاليف (Lola Montes).

الهند: فيلم ساتياجيت راي (Pather Pan-chali) يحقق نجاحا فنيا كبيرا في الغرب.

السويد: فيلم برجمان الكوميدي «ابتسامات ليلة صيف» يضعه على خريطة المخرجين العالميين.

1956

أمريكا: فيلم سيسيل دي ميل «الوصايا العشر» يتصدر الأفلام الأعلى إيرادا.

– فيلم جورج ستيفنز «العملاق»، وهو من نوع الدراما العائلية، يحقق نجاحا من بين أسبابه الهالة المتنامية حول شخصية جيمس دين.

– فيلم مايك تود المحتشد بالنجوم «حول العالم في ثمانين يوما»، المعروض على شاشة (Todd-AO)، يلقى إقبالا جماهيريا.

– فيلم جون فورد (The Sear chers) يقدم جون واين في أفضل أدواره وأصعبها.

– فيلم «الكوكب المحظور»، بطولة ليزلي نيلسن، يضفي «تخريجة» خيال علمي على مسرحية شكسبير «العاصفة».

– والتون ترامبو، المدرج في القائمة السوداء والذي يكتب باسم مستعار، يفوز بجائزة الأوسكار عن فيلم «الرجل الشجاع».

– شركة فوكس تجرب تقنية «السينما سكوب 55»، باستخدام فيلم 55ملم، في إنتاجها لفيلم (Carousel)، لكن التجربة لا تحقق نجاحا.

– «دور سكاري» يفصل من الخدمة في شركة مترو جولدوين ماير.

– داريل زانوك يترك العمل في شركة فوكس للقرن العشرين.

– انفصال الثنائي دين مارتن وجيري

لويس.

– فريتز لانج يقرر الاكتفاء بما حققه في هوليوود.

– وليم هولدن يتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، يتبعه جون واين، وجيمس ستيوارت، وبيرت لانكستر، وجلين فورد.

بريطانيا: فيلم جاك لي عن الحرب، A Town Like Alice، تمثيل فرجينيا ماكينا وبيترفينش، يلقى إقبالا جماهيريا.

– شركة «هامر فيلمز» تحول اهتمامها إلى أفلام الرعب، معيدة الرواج العالمي لهذا النوع بفيلم «لعنة فرانكشتين»، بطولة كريستوفر لي وبيتر كوشنج وإخراج تيرنس فيشر.

– ليندساي أندرسون وكارل راينر وآخرون يصدرون «مانيفستو السينما الحرة».

– الـ «بي. بي. سي» تشتري استوديوهات «إيلنج».

فرنسا: فيلم روبرت بريسون «الهارب» يروي تفاصيل هرب أحد مقاتلي المقاومة من أسر النازي.

الهند: ساتيا جيت راي يخرج فيلم «أبار أجيتو»، كتكملة لفيلم Pather Panchali.

إيطاليا: فيلم فيلليني «كابيريا» (ويعرف أيضا بـ «ليالي كابيريا»)، نظرة مجملة للحياة السفلية في مدينة روما.

اليابان: كون إشيكاوا يخرة فيلم الحرب المروع «القيثارة البورمية».

بولندا: أندريه فايدا يخرج فيلم (Kanal)، بطولة زيبنيو سيبولسكي في دور أحد الأنصار البولنديين حيث قبض عليه جنود النازي في إحدى بالوعات وارسو.

1957

أمريكا: ستانلي كوبريك يخرج الفيلم الرائع «طريق المجد»، الذي تدور أحداثه خلال الحرب العالمية الأولى.

– فيلم دون سيجل The Invasion of the Body Snatchers، دراما منسوجة ببراعة عن حالة بارانويا.

– سيدني لوميت يخرج «اثنا عشر رجلا غاضبا»، وهي في الأصل دراما تلفزيونية حولت بنجاح إلى فيلم سينمائي.

– ألكسندر ماكندريك يخرج الفيلم الرائع «الرائحة الحلوة للنجاح»، تمثيل بيرت لانكستر وتوني كيرتس.

– فيلم مارك روبسون «بيتون بلايس» Peyton Place، المأخوذ عن الرواية الأكثر مبيعا بالاسم نفسه، يحقق نجاحا كبيرا. وفي الستينيات ستتحول الرواية إلى مسلسل تلفزيوني طويل.

– وليم حنا وجوزيف باربيرا يؤسسان شركة «حنا ـ باربيرا برودكشنز» لإنتاج تمثيليات عائلية خفيفة للتلفزيون، من بينها مسلسل الرسوم المتحركة «أحجار الصوان» Flint-stones.

– روك هدسون يصبح النجم الأعلى إيرادا في أمريكا، يتبعه جون واين، وبات بون، وإلفيس بريسلي، وفرانك سيناترا.

الأرجنتين: ليوبولد تور نيلسون يحظى بمكانة عالمية بفيلمه «بيت الملاك».

بريطانيا: فيلم دافيد لين «جسر نهر كواي»، إنتاج سام سبيجل وبطولة وليم هولدن وأليك جينيس، أنجح أفلام العام.

– شركة «هامر فيلمز» تعيد إنتاج «دراكيولا»، بطولة كريستوفر لي، و«انتقام فرانكشتين» تمثيل بيتر كوشنج.

فرنسا: بريجيت باردو تصبح نجمة عالمية مع بداية عرض فيلم «وخلق الله المرأة»، إخراج

روجيه فاديم، في أنحاء مختلفة من العالم.

اليابان: فيلم أكيرا كوروساوا «عرش الدم» يعيد إبداع مسرحية شكسبير «ماكبث».

السويد: شهرة إنجمار برجمان تتحقق مع فيلمه «الختم السابع»، تمثيل ماكس فون سيدو في دور فارس عائد من الحملة الصليبية، وومايلد سترو بيريس، وبطولة فيكتور سيوستروم.

الاتحاد السوفييتي: ميخائيل كالاتوزوف يخرج قصة الحب الناعمة «الغرانيق تطير».

1958

أمريكا: فيلم رود جزر وهامر شتين الموسيقي «جنوب الباسفيكي»، رغم أجوائه وألحانه قديمة الطراز، هو الفيلم الأعلى إيرادا خلال العام.

– أورسون ويلز يمثل ويخرج فيلم الإثارة التأملي الطابع «لمسة الشيطان».

– فيلم هيتشكوك المليء بالإثارة والألغاز «فيرتيجو» يتألق فيه جيمس ستيوارت في دور رجل يحاول إعادة إحياء الماضي.

– وفاة هاري كون، رئيس شركة كولومبيا.

– مقتل مايك تود في حادث تحطم طائرة.

– النجوم الأعلى دخلا في أمريكا هم: جلين فورد، وإليزابيث تايلور، وجيري لويس، ومارلون براندو، وروك هدسون.

بريطانيا: فيلم جيرالد توماس (Carry on Sergeant)، وهو فيلم من نوع كوميديا «الفارس» العسكرية أنتجه بيتر روجرز، يحقق نجاحا مدهشا، ويشكل بداية لسلسلة من الأفلام منخفضة التكلفة تصبح مصدر ربح للسينما البريطانية.

– مارك روبسون يخرج «نُزُل السعادة السادسة»، بطولة إنجريد برجمان، والذي تحل فيه مناظر «ويلز» محل مواقع تصويره الصينية.

فرنسا: فيلما لويس مال «الصعود إلى المشنقة» (والمعروف أيضا بـ «المسعور») و«العشاق»، والذي لعبت بطولتهما جان مورو، يعلنان ظهور «الموجة الجديدة» الفرنسية.

المكسيك: لويس بونويل يخرج «نازارين»، عن قس يحاول الاقتداء بنموذج المسيح.

بولندا: أندريه فايدا يخرج الفيلم الأخاذ (Aches and Diamonds) بطولة زبينيو سيبولسكي في دور رجل تشوش ذهنه صور القتل في أعقاب الحرب.

السويد: فيلم إنجمار برجمان المروّع «الوجه» يتألق ماكس فون سيدو في دور ساحر من القرن التاسع عشر.

1959

أمريكا: فيلم وليم وايلر «بن هور» يحقق إيرادات خيالية في شباك التذاكر.

– هيتشكوك يخرج فيلم المطاردة المثير «الشمال من الشمال الغربي»، بطولة كاري جرانت.

– بيلي وايلدر يخرج تحفته الكوميدية «البعض يفضلونها ساخنة».

– فيلم «خلف الجدار الكبير» هو أول فيلم يعرض بتقنية «الآروماراما»، وهو أيضا الفيلم الأخير.

– جوزيف ليفين يشتري حقوق العرض في الولايات المتحدة لفيلم «هرقل»، وهو فيلم إيطالي رخيص، وينفق 1,2 مليون دولار في الدعاية له، ويحقق الفيلم نجاحا جماهيريا، صانعا من ستيف ريف مفتول العضلات نجما، ومشكلا بداية لموجة من أفلام ذوي العضلات المفتولة.

– هربرت ييتس يستقيل من منصبه كرئيس

لشركة «ريبابليك بيكتشرز»، والإنتاج يتوقف.

– وفاة سيسيل دي ميل.

– روك هدسون يتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، ومعه كاري جرانت، وجيمس ستيوارت، ودوريس داي، وديبي رينولدز.

البرازيل: فيلم المخرج الفرنسي مارسيل كامو «أورفيوس الأسود» يستخدم الأسطورة والكرنفال على نحو مثير للإعجاب.

بريطانيا: فيلم جاك كارديف «مكان في القمة» يدعو إلى إدخال الجنس والشمال الصناعي في الأفلام البريطانية.

– توني ريتشاردسون وجون أوسبورن يؤسسان شركة «وود فولز فيلمز» مع المنتج هاري سالتزمان لإنتاج فيلم عن مسرحية أوسبورن «انظر وراءك في غضب»، والتي ساعدت على ظهور تيار الواقعية الجديدة في المسرح البريطاني.

– هايلي ميلز الشاب يصبح نجما بفيلم «خليج النمر»، إخراج جي. لي. تومبسون.

– بيتر كوشنج وكريستوفر لي يلعبان بطولة فيلم «المومياء» لحساب شركة هامر، إخراج تيرنس فيشر.

– شركة «رانك» تساند ريتشارد أتنبورو، وبريان فوربس وآخرين في تأسيس «السينمائيون المتحدون» Allied Film Makers.

فرنسا: فيلم كلود شابرول «أبناء العم» يقتفي أثر «الموجة الجديدة».

– فيلم «وصية أورفيوس» التحفة الأخيرة لكوكتو.

– فيلم فرنسوا تريفو (The 400 Blows)، وهو الأول بين مجموعة أفلامه الشبيهة بالسيرة الذاتية، يستعرض حياة أنطوان دوانيل، والبطولة لجان بيير ليود.

– آلان رينيه يخرج «هيروشيما حبيبتي»، تأليف مارجريت دوراس.

ألمانيا: برنارد فيكي يخرج «الجسر»، عن الجنود الصبية في الأيام الأخيرة من الحرب.

اليونان: جولز داسين يخرج (Never on Sunday)، بطولة ميلينا ميركوري والموسيقى التصويرية لمونوس هاديداكيس.

الهند: ساتياجيت راي يخرج «عالم آبو»، الجزء الأخير في ثلاثيته.

الاتحاد السوفييتي: فيلم جريجوري شكراي «معزوفة جندي» يركز على تفاصيل الحياة اليومية.

1960

أمريكا: فيلم ألفريد هيتشكوك المروع «سايكو»، تمثيل أنتوني بيركنز، يحقق أعلى الإيرادات.

– جون ستيرجز يعيد إخراج «الساموراي السبعة» كفيلم ويسترن تحت عنوان «العظماء السبعة» ويتم استكماله بجزءين آخرين.

– فيلم روجر كورمان (The House of usher) لحساب شركة «إيه. آي. بي»، بطولة فينسنت برايس، يدشن موجة جديدة من أفلام الرعب.

– جون كازافيتش يخرج الفيلم شبه المرتجل «الظلال»، والذي سيترك أثرا واضحا في العديد من صانعي الأفلام المستقلين.

– فيلم (Scent of mystery) هو أول فيلم –وآخر فيلم أيضا– يتم عرضه بطريقة ---Smell-O- Vision

– جوزيف ليفين يتكرر نجاحه بفيلم «هرقل بلا قيود»، والبطولة أيضا لستيف ريفز.

– هدم مبنى دار سينما «روكسي ثييتر»

بنيويورك،إحدى أضخم وأفخم دور السينما في العالم، بعد ثلاثة وثلاثين عاما من افتتاحها.

– دوريس داي وروك هدسون، الثنائي البطل في مجموعة أفلام كوميدية مسلية، يتصدران قائمة النجوم الأعلى إيرادا في أمريكا، يليهما كاري جرانت، وإليزابيث تايلور، وديبي رينولدز.

أستراليا: فريد زينمان يخرج (The Sundowners)*، بطولة روبرت ميتشوم، وديبورا كير، وشبس رافيرتي.

بريطانيا: فيلم كاريل ريز الجريء والمناهض للشمولية «مساء السبت وصباح الأحد»، بطولة ألبرت فيني، يغير وجه السينما البريطاني، لبعض الوقت.

– فيلم مايكل بوويل ذو الطابع «الرحلاتي»، «توم المختلس للنظر»، يثير إحباط المتفرجين والنقاد.

–ريتشارد أتنبورو وبريان فوربس ينتجان، وجاي جرين يخرج، الفيلم ذو الأهمية الآنية «الصمت الغاضب».

– جاك كارديف يخرج «أبناء وعشاق» عن رواية د. إتش. لورانس، تمثيل دين ستوكويل وتريفور هيوارد.

فرنسا: فيلم جان لوك جودار «اللاهث» فيلم ناجح من أفلام الموجة الجديدة، ويحقق النجومية لجان بول بلموندو.

– لويس مال يخرج الفيلم الكوميدي البديع «زازي في عربة المترو».

– فرانسوا تريفو يخرج «اقتل عازف البيانو» بطولة تشارلز أزنافور.

إيطاليا: فيلم فيلليني «الحياة اللذيذة»، بطولة مارشيللوماستروياني وأنيتا إكبرج، يحقق نجاحا جماهيريا على مستوى العالم، بتصويره لحياة الضياع التي يعيشها أغنياء مدينة روما.

– فيسكونتي يخرج «روكو وإخوته»، بطولة آلان ديلون، عن حياة أسرة فلاح في ميلانو.

– فيلم ميكل انجالو (L'Aventura)، بطولة مونيكا فيتي، و(La Notte)، بطولة مارشيللوماستروياني وجان مورو ومونيكا فيتي، تجعل من فراغ الحياة شيئا جذابا.

– فيلم فيتوريو دي سيكا «امرأتان» يمنح صوفيا لورين أفضل أدوارها على الشاشة.

1961

أمريكا: روبرت وايز وجيرم روبنز يصنعان فيلما ناجحا من المسرحية التي حظيت بإقبال جماهيري كبير «قصة الحي الغربي».

– روبرت روسين يخرج الفيلم البديع «المخادع»، بطولة بول نيومان وجاكي جليسون.

– ديزني ينتج فيلم «مائة وواحد كلب دلماسي»، الذي يصبح آخر فيلم رسوم متحركة من الإنتاج الضخم لفترة امتدت ثلاثين عاما.

– إليزابيث تايلور تتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، يليها روك هدسون، ودوريس،وجون واين، وكاري جرانت.

بريطانيا: توني ريتشاردسون يخرج فيلما آخر من أفلام الواقعية المبتذلة، «طعم العسل»، تمثيل ريتا توشنجهام ودورا بريان وموراي ميلفين.

– فيلم بازيل ديردن «الضحية»، بطولة ديرك بوجارد، من أوائل الأفلام التي تعاملت بتعاطف مع موضوع الجنسية المثلية.

* كلمة Sunfoumer تعبير يستخدم في أستراليا ويعني المسافرون سيرا على الأقدام الذي يصلون في الغرب إلى إحدى محطات الماشية للأكل والمأوى (م).

– جوزيف لوزي يخرج فيلم الخيال العلمي (The Damned) لحساب شركة «هامرفيلمز».

– مغني البوب كليف ريتشارد يلعب بطولة الفيلم الموسيقي الخفيف «الفتيان»، إخراج سيدني فوري.

فرنسا: آلان رينيه يخرج الفيلم الملغز «العام الأخير في مارينباد».

إيطاليا: الشاعر والروائي بيير باولو بازوليني يخرج فيلمه الأول، Accatone.

– فرانشيسكو روزي يخرج «سلفاتوري جيوليانو»، عن لص صقلي.

– فيلم بيترو جيرمي «الطلاق على الطريقة الإيطالية» يسخر من قوانين الطلاق في البلاد.

– إرمانو أولمي يخرج الفيلم الكوميدي الاجتماعي «الوظيفة».

اليابان: كوروساوا يخرج «يوجيمبو»، بطولة توشيرو ميفوني في دور ساموراي متجول.

إسبانيا: لويس بونويل يعود إلى إسبانيا بدعوة من الحكومة الإسبانية ويخرج الفيلم (Viridiana) الذي يتعرض للمقدسات الدينية ويتم منع عرضه فورا.

السويد: ماكس فون سيدو ينتقل إلى هوليوود ليلعب دور المسيح في فيلم (The Greatest Story Ever Told).

1962

أمريكا: جون فرانكنهيمر يخرج الفيلم ذا الحبكة الإثارية المتقنة «المرشح المنشوري».

– روبرت ألدريتش يفاجيء الجمهور بإشراك بيتي دافيز وجوان كراوفوردفي دوري عجوزتين نزاعتين إلى القتل في فيلم «ماذا حدث لبيبي جين».

– داريل زانوك يعود لشركة فوكس للقرن العشرين رئيسا لها ويتولى ابنه ريتشارد منصب رئيس الإنتاج مع تعرض الشركة لمصاعب مالية بسبب التكاليف الخارجة عن السيطرة لفيلم «كليوباترة»، بطولة ريتشارد بيرتون وإليزابيث تايلور. ويحقق إنتاجه «أطول يوم في التاريخ»، عن نزول الحلفاء في نورماندي، إيرادات ضخمة.

– شركة «إم. سي. كيه» تشتري «يونيفرسال».

– دوريس داي وروك هدسون يعودان لتصدر قائمة النجوم الأعلى دخلا، يليهما كاري جرانت، وجون واين، وإلفيس بريسلي.

بريطانيا: توني ريتشاردسون يخرج الفيلم المناهض للدكتاتورية The Lonliness of the Long Distance Runner، بطولة توم كورتناري.

– جون شليزنجر يخرج «نوع من العشق»، تمثيل آلان بيتس وجون ريتشي، وثوراهيرد.

– تحفة دافيد لين الممتعة «لورانس العرب» يصنع نجومية بيتر أوتول في دور لورانس.

– شين كونري يلعب دور جيمس بوند في فيلم (Dr. No)، وهو الدور الذي رفعه إلى مصاف النجوم ويشكل الفيلم بداية لسلسلة مربحة من الأفلام.

فرنسا: فرنسوا تريفو يخرج «جول وجيم»، بطولة جان مورو في دور امرأة تصادق رجلين.

ألمانيا: ستة وعشرون من صناع الأفلام يصدرون «مانيفستو» من أجل سينما ألمانية جديدة.

اليابان: ياشوجيرو أوزو يصنع فيلمه الأخير، «عصر يوم خريفي»، عن الوحدة والوحشة في العصر القديم.

المكسيك: لويس بونويل يخرج «الملاك المهلك»، عن ضيوف على عشاء يجدون أنفسهم

عاجزين عن مغادرة الغرفة.

بولندا: فيلم رومان بولانسكي «سكين في الماء» يهاجم من قبل السلطات، وسرعان ما يترك بولندا للعمل في أماكن أخرى.

الاتحاد السوفييتي: أندريه تاركوفسكي يخرج الفيلم التراجيدي «طفولة إيفان»، عن صبي ينضم إلى الأنصار خلال الحرب.

1963

أمريكا: مارتن ريت يخرج دراما الشخصية واضحة المعالم «هود»، بتمثيل جيد لبول نيومان وباتريشيا نيل وميلفين دوجلاس.

– عرض فيلم «كليوباترة» لكنه يخفق في تحقيق أرباح.

– أندي وارهول ومجموعته يبدأون في صناعة أفلام في مصنعه.

– فيلم شركة «إيه. آي. بي» Beach Party، تمثيل آنيت فونيسللو وفرانكي أفالون، يشكل بداية لسلسلة من أفلام الشاطىء.

– دوريس داي تظل في صدارة قائمة النجوم الأعلى دخلا، يليها جون واين، وروك هدسون، وجاك ليمون، وكاري جرانت.

البرازيل: جلوبير روشا يحصد شهرة عالمية بفيلمه المتجهم والعنيف «إله أسود، شيطان أبيض».

بريطانيا: جوزيف لوزي يخرج «الخادم»، سيناريوهارولد بنتر وبطولة ديرك بوجارد وجيمس فوكس.

– ليند ساي أندرسون يخرج الفيلم متقن الصنع «هذه الحياة اللاهية»، الذي كتبه دافيد ستوري ومثله ريتشارد هاريس وراشيل روبرتس.

– تونس ريتشاردسون وجون أوسبورن يدخلان الجنس والجو المرح في السينما بفيلم «توم جونز»، الذي مثله ألبرت فيني.

– فيلم جون شليزنجر «بيلي الكذاب»، بطولة توم كورتناي وجولي كريستي، فيلم آخر في سلسلة الأفلام التي تدشن عملية إحياء السينما البريطانية، وهو مأخوذ عن رواية لكيث ووتر هاوس عن نزوات فترة المراهقة.

إيطاليا: فيلم فيلليني (1/2 8)، حيث إطلاق العنان للذات يمارس باقتدار رائع (بطولة مارشيلو ماستروياني) يصور حياة فنان يعاني من حالة جمود إبداعي.

– فيسكونتي يقدم معالجة رائعة لرواية جيوسيب دي لامبيدوسا «الفهد»، عن أفول الأرستقراطية الصقلية.

1964

أمريكا: فيلم ديزني «ماري هوبنز»، بطولة جولي أندرون، أنجح أفلام العام.

– فيلم فرانكلين شافز «شاهد العريس»، بطولة هنري فوندا، ميلودراما سياسية رائعة، وهو ما ينطبق أيضا على فيلم جون فرانكنهيمر «سبعة أيام في مايو»، بطولة كيرك دوجلاس.

– فيلم سيدني لوميت Fail Safe يصور على نحو مروّع خطر الحرب النووية.

– دوريس داي لا تزال في صدارة قائمة النجوم الأعلى دخلا، يليها جاك ليمون، وروك هدسون، وجون واين، وكاري جرانت.

بريطانيا: ستانلي كوبريك يخرج الكوميديا السوداء «الدكتور سترانجيلوف»، بطولة بيتر سيلرز وجورج سكوت.

– ريتشارد ليستر يجد طريقة لصنع فيلم «البيتلز» المرح «مساء يوم شاق».

– جاي هاميلتون يخرج «الأصبع الذهبي».

- مايكل وينر يخرج فيلم The System عن الجنس على شاطىء البحر.

فرنسا: فيلم جاك ديمي الموسيقي «مظلات شيربورج»، الذي كتبه ميشيل ليجراند، يحصد إعجاب الجماهير في كل مكان.

اليونان: فيلم مايكل كوكايانيس «زوربا اليوناني»، بطولة أنتوني كوين، وموسيقى ميكي تيودور أكيس، يلقى إقبالا باهرا على مستوى عالمي.

إيطاليا: سيرجيو ليوني يقتبس حبكة فيلم كوروساوا يوجيمبو للفيلم الذي كتبه وأخرجه «حفنة دولارات»، بطولة الممثل التلفزيوني الأمريكي الشاب كلينت استوود. مما ساعد على نجاحه الموسيقى التصويرية المثيرة للعاطفة التي وضعها إينو موريكوني.

- فيلم أنتونيوني «الصحراء الحمراء»، تمثيل مونيكافيتي وريتشارد هاريس، يكشف عن إمكانات اللون في الصورة السينمائية.

- فيلم برناردو برتولتشي «قبل الثورة» يعلن عن ظهور موهبة جديدة ذات توجه سياسي.

اليابان: فيلم ماساكي كوباياشي «كوايدان» مجموعة من قصص الأشباح جيدة الحبكة.

الاتحاد السوفييتي: إنوكينتي سموكتونوفسكي في أداء بديع لدور هاملت في الفيلم المأخوذ عن مسرحية شكسبير، من إخراج جريجوري كوزنتسيف.

1965

أمريكا: فيلم روبرت وايز «صوت الموسيقى»، بطولة جولي أندروز، يحقق نجاحا ساحقا في شباك التذاكر.

- دانييل مان يخرج (Our Man Flint)، بطولة جيمس كوبرن، في محاولة لتكرار نجاح موجة أفلام «بوند» لكن المحاولة تفشل.

- فيلم دافيد لين الرومانسي «دكتور زيفاجو»، بطولة عمر الشريف وجولي كريستي، يحقق إيرادات ضخمة على مستوى العالم.

- أفلام «بوند» تضع شين كونري على قمة قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه جون واين، ود وريس داي، وجولي أندروز، وجاك ليمون.

بريطانيا: فيلم «بوند» الجديد «كرة الرعد» يحقق إيرادات ضخمة.

- فيلم سيدني فيوري «ملف إبكريس»، تمثيل مايكل كين في دور رجل الشرطة رث الثياب، يحاول اللحاق بموجة أفلام «بوند».

- ريتشارد ليستر يخرج الفيلم الكوميدي The Knack.

- فيلم جون شليزنجر «محبوبي» بطولة جولي كريستي، يلتقط المزاج العام للفترة.

- رومان بولانسكي يخرج فيلم الرعب السيكولوجي (Repulsion) (المقت) بطولة كاترين دينيف.

تشيكوسلوفاكيا: ميلوش فور مان يخرج «الشقراء والحب».

فرنسا: جان لوك جودار يخرج الفيلم المستقبلي (Alfaville)، بطولة إدي كونستانتين.

المجر: فيلم ميكلوس جانكو «جمع الشمل» يحقق له اعترافا دوليا.

إيطاليا: فيلليني يصنع أول أفلامه الملونة (Juliet of the Spirits).

- فيلم سيرجيو ليوني «من أجل مزيد من الدولارات» يؤسس لأفلام «ويسترن الأسباكيتي» وكلينت استوود كطاقة أدائية يحسب حسابها.

1966

أمريكا: فيلم سيدني لوميت «الزمرة»، عن

رواية لماري مكارثي، هو أكثر أفلام العام إثارة للجدل بمجموعة ممثليه غير المعروفين، والذين سيظلون هكذا في أغلبهم.

– ميك نيكولز يخرج فيلما عن مسرحية «من يخاف فرجينيا وولف» لإدوارد ألبي، تمثيل الثنائي الأكثر شهرة في هوليوود ريتشارد بيرتون وإليزابيث تايلور.

– فيلم روجر كورمان «الملائكة الجامحة» لحساب شركة «إيه. آي. بي» يشكل بداية لموجة من أفلام الاحتجاج الشبابية.

– شركة «جلف ويسترن» التي يملكها تشارلز بلودورن تشتري أسهم شركة بارامونت.

– شركة «سيفن آرتس برودكشنز» تشتري أسهم «وارنر بروس».

– الموهبتان البريطانيتان جولي أندروز وشين كونري في صدارة قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليهما كل من إليزابيث تايلور، وجاك ليمون، وريتشارد بيرتون.

بريطانيا: فريد زينمان يقدم رؤية سينمائية متميزة لمسرحية روبرت بولت «رجل لكل العصور»، وأداء متميز لبول سكوفيلد وروبرت شو.

– مايكل كين يصبح نجما عالميا بعد أدائه لشخصية «آلفي» الخليع، إخراج لويس جيلبرت عن مسرحية لبيل ناوتون.

– أنتونيوني ينتقل إلى لندن ليخرج «انفجار» مع دافيد هيمنجز في دور مصور أزياء.

– كارل رايز يخرج «مورجان»، عن الحركة الفوضوية، والذي يمنح دافيد وارنر أفضل أدواره قبل انتقاله إلى هوليوود ليصبح عنصرا ثابتا في أفلام الرعب.

– سيلفيو ناريزانو يخرج «فتاة جورجي»، تمثيل جيمس ماسون ولين ريدجريف.

– شركة «يونيفرسال» تنشىء مكتبا في لندن وشركات أمريكية أخرى تمول عمليات إنتاج محلية.

تشيكوسلوفاكيا: فيرا شتيلوفا تخرج الفيلم الكوميدي المفعم بالحيوية (Daisies)، الذي يواجه مشاكل رقابية.

– جيري مينزل يخرج الفيلم الذي تغلب عليه الروح الكوميدية Closely Observed Trains.

فرنسا: كلود ليلوش يخرج الفيلم الرومانسي «رجل وامرأة»، تمثيل جان لوي ترينتنيان وأنوك إيميه والموسيقى التصويرية لفرانسيس لاي.

– روبرت بريسون يخرج «بلتازار»، عن حياة حمار، مع فريق ممثلين غير محترف.

إيطاليا: فيلم جيللو بونتيكورفو (The Battle of Algiers) يستخدم الأسلوب الوثائقي على نحو بالغ التأثير.

– فيلم سيرجيو ليوني من نوع الويسترن الأسباكيتي «الطيب والشرس والقبيح» لا يرسخ فحسب مكانة كلينت استوود كنجم بل يرفع الممثل الثانوي السابق لي فان كليف إلى مصاف النجوم.

إسبانيا: أورسون ويلز ينتهي من إنجاز معالجته السينمائية لمسرحية لشكسبير «دقات منتصف الليل»، حيث أدى هو نفسه دور فولستاف.

السويد: إنجمار برجمان يخرج الفيلم المثير (Persona)، تمثيل ليف أولمان وبيبي أندرسون.

الاتحاد السوفييتي: فيلم أندريه تاركوفسكي التاريخي الرائع «أندريه روبليف» يمنع عرضه.

1967

أمريكا: فيلم ميك نيكولز «الخريج»، تمثيل داستين هوفمان يلمس وترا عند الشباب ويحقق

الإيرادات الأعلى خلال العام، يليه الفيلم الداعي لعلاقات أهدأ بين الأعراق المختلفة «خمّن من يحضر على العشاء»، بطولة سبنسر تراسي وكاترين هيبورن وسيدني بواتييه.

– فيلم الإثارة والتشويق الذي أخرجه نورمان جويسون، «في لهيب الليل»، إبراز أفضل لقضية التعصب العنصري، بأداء تمثيلي ممتاز لسيدني بواتييه ورود شتيجر.

– فيلم آرثر بن «بوني وكلايد» يدشن أسلوبا جديدا لأفلام العصابات ويحقق النجومية لوارين بيتي وفاي دوناواي.

– روبرت ألدريتش ينشىء استوديو سينمائيا خاصا بعد نجاح فيلمه عن الحرب العالمية «دستة أشرار».

– جولي آندروز تحافظ على تصدرها لقائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليها لي مارفن، وبول نيومان، ودين مارتن، وشين كونري.

بريطانيا: جوزيف لوزي يخرج «الحادث» سيناريو هارولد بنتر وبطولة مايكل يورك وديرك بوجارد.

تشيكوسلوفاكيا: ميلوش فورمان يخرج الفيلم الكوميدي (The Foreman's Ball). وبعد الغزو الروسي لبلاده في العام التالي وكان في فرنسا حينئذ، يسافر إلى أمريكا مثلما فعل زميله إيفان باسر.

فرنسا: لويس بونويل يخرج الفيلم البديع المثير للشجن (Bell de Jour) بطولة كاترين دينيف.

– جان لوك جودار يخرج الفيلم العنيف «نهاية الأسبوع».

المجر: ميكلوس جانكسو يخرج الفيلم الملحمي «الأحمر والأبيض».

إيطاليا: بازوليني يقدم رؤية سينمائية لتراجيديا سوفوكليس «أوديب ملكا».

بولندا: فيلم جيري سكوليموفسكي «ارفع يديك» (Hands up) يحظر عرضه ويغادر البلاد، ليعمل في وقت لاحق في بريطانيا.

– الممثل البولندي زيبنيو سيبولسكي يلقى مصرعه في حادث.

السويد: فيلم بو وايدربرج الساحر «إلفيرا ماديجان» يلقى نجاحا عالميا.

– فيلم فيلجوت سيومان (I am Curious-yellow) مثار للإعجاب على مستوى العالم ويشكل بداية لسلسلة أفلام لا تهتم باستثمار الجنس.

الاتحاد السوفييتي: سيرجي بوندا رشوك يصنع رؤية ملحمية لرواية «الحرب والسلام»، ويقدم مشاهد المعارك في صورة بالغة الإبهار.

1968

أمريكا: فيلم «فتاة مرحة»، حيث تكرر بربارا ستريساند أداءها في مسارح برودواي لشخصية فاني برايس، هو الفيلم الأعلى إيرادا خلال العام.

– فيلم ستانلي كوبريك «2001، أوديسا فضائية» (أو «أوديسا الفضاء» في الترجمة العربية الشائعة) رحلة تلقى استحسانا وإعجابا لدى المتفرجين الشبان ويشكل بداية لسلسلة جديدة من أفلام الخيال العلمي.

– فيلم فرانكلين شافنز «كوكب القرود» يحقق إيرادات عالية هو الآخر. ويؤدي نجاحه إلى إنتاج أجزاء أخرى مكملة أدنى مستوى.

– فيلم آندي وارول «الجسد» – عن عالم الليل- وآندي يدور حول يوم في حياة «عاهر» ذكر (أدى دوره جوي داليساندرو) يحقق نجاحا مدهشا. ويؤدي فيه موريس برادل، الذي كان ذات يوم ممثلا وكاتبا إنجليزيا واعدا خلال الثلاثينيات، دورا صغيرا.

– المخرج البريطاني بيتر ييتس ينجز فيلم

«الرصاصة»، بطولة ستيف ماكوين، والمميز بمشاهد مطاردات العربات.

– سيدني بواتييه يصبح أول ممثل أسود يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه بول نيومان، وجولي أندروز، وجون واين، وكلينت استوود.

بريطانيا: ليند ساي أندرسون يخرج (IF...)، فيلم قوي عن تمرد لطلبة إحدى المدارس، بطولة مالكولم ماكدويل.

– كارول ريد يصنع أفضل فيلم موسيقي بريطاني: «أوليفر» عن مسرحية ناجحة لليونيل بارت.

– فيلم رالف توماس Carry on up the Khyber الأفضل بين أفلام السلسلة، تمثيل كينيث وليامز وتشارلز هاوتري وآخرون.

كوبا: فيلم توماس كوتييريز آليا «ذكريات التخلف» يستكشف ملامح الحياة في ظل حكم كاسترو.

فرنسا: فيلم كلود شابرول «العاهرات»، بطولة ستيفان أودران، يتناول حياة مثلث غرامي خنثي.

إيطاليا: فرانكو زيفيريللي في فيلم يجسد رؤيته الخاصة لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت»، بطولة ليونارد هواينتج وأوليفيا هاساي.

– سيرجيو ليوني يخرج، بدعم مالي أمريكي، «حدث ذات مرة في الغرب»، مع هنري فوندا في دور قاتل متحجر القلب.

1969

أمريكا: دينيس هوبر وبيتر فوندا يضفيان نكهة اجتماعية على فيلم «الراكب السهل»، ويحقق الفيلم نجاحا لم يكن متوقعا وهو ما دفع هوليوود إلى محاولة تكرار نجاحه بالتعاقد مع مخرجين شبان آخرين.

– المخرج البريطاني جون شليزنجر يصنع فيلما أمريكيا بالغ الروعة: «راعي بقر منتصف الليل»، بطولة داستين هوفمان وجون فوات.

– فيلم جورج روي هيل (Butch Cassidy and the Sundance Kid)، بالثنائي المتميز بول نيومان وروبرت ريدفورد، وفيلم سام بكنباه البديع (The Wild Bunch) يثبتان أن هناك بقية من حياة في أفلام الويسترن.

– سيدني بولاك يخرج الفيلم السوداوي «إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟» تمثيل جيج يونج وجين فوندا.

– فيلم جورج روميرو العنيف منخفض التكاليف (Night of the Living Dead) يعيد إحياء أفلام الرعب.

– شركة «كينيي» تشتري أسهم «وارنر بروس». وتعاد تسمية الشركة بـ «وارنر كومينيو كيشنز» وتضم داخلها مشروعات «كينيي» الترفيهية الأخرى، بما في ذلك شركات الفيديو والنشر والتسجيلات.

– بول نيومان وسيدني بواتييه وبربارا ستريساند يؤسسون شركة إنتاج كبرى جديدة: «فيرست آرتستس».

– درايل زانوك يستقيل من شركة فوكس للقرن العشرين.

– بول نيومان يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه جون واين، وستيف ماكوين، وداستين هوفمان، وكلينت استوود.

البرازيل: فيلم جلوبير روشا التأملي الطابع (Antonio dos Mortes) يمنع عرضه ويغادر روشا البلاد.

بريطانيا: معالجة كين راسل لرواية دي. إتش. لورانس «نساء عاشقات»، بطولة جليندا جاكسون، تلقى إقبالا وتحقق انتشارا بفضل مشهد المصارعة بين آلان بيتس وأوليفر ريد.

– ريتشارد أتنبورو يخرج «يا لها من حرب جميلة» عن مسرحية لجون ليتلوود.

– جورج لازنبي يضع ممثلا آخر بدلا من شين كونري في شخصية جيمس بوند، لكن الفيلم –«مخابرات صاحبة الجلالة»– يحقق إيرادات متواضعة.

– فيلم كين لوش (Kes)، إنتاج توني جارنيت، يدخل مجموعة من المواهب ذات الوعي الاجتماعي إلى عالم السينما.

– بريان فوربس يعين رئيسا للإنتاج في شركة «إي. إم. آي» ويعلن عن برنامج طموح.

مصر: شادي عبدالسلام يحصد شهرة عالمية بفيلمه «المومياء»، عن لصوص المقابر الأثرية.

فرنسا: فيلم الإثارة السياسي (Z) لكوستا جافراس بطولة إيف مونتان، يحقق إيرادات عالية على مستوى العالم، لكن يمنع عرضه في كل من اليونان وإسبانيا.

– فيلم جان بيير ميلفيل (The Army in the Shadows)، فيلم مؤثر وثائقي الأسلوب عن المقاومة الفرنسية.

– فيلم إريك رومر المتحضر My Night at Maud يحقق نجاحا عالميا.

ألمانيا: راينر فيرنر فاسبندر، الذي يعمل في حقل المسرح التجريبي، يتحول إلى العمل السينمائي هو وفرقته وينجز فيلم «الحب أكثر برودة من الموت».

الهند: ساتيا جيت راي يخرج «أيام وليالي في الغابة»، عن أثر الحياة الريفية في بعض فتيان المدينة.

1970

أمريكا: مهرجان «وود ستوك»، التجمع الحاشد للهيبيز من أجل «الحب، والسلام، والموسيقى»، يجسد في فيلم سينمائي من إخراج مايكل وادلييي.

– فيلم روبرت ألتمان المناهض للمؤسسة «ماش»، تمثيل إليوت جولد ودونالد ساثرلاند، يحقق إيرادات هائلة، شأنه شأن الفيلم العاطفي الحزين «قصة حب» من إخراج أرثر هيللر.

– جورج سكوت يتألق في شخصية «باتون»، في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه من إخراج فرانكلين شافنر.

– روجر كورمان يؤسس شركة خاصة للإنتاج والتوزيع السينمائي تحت اسم «نيو وورلد بيكتشرز».

– بول نيومان يواصل تصدره لقائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه كلينت استوود، وستيف ماكوين، وجون واين، وإليوت جولد.

أستراليا: بعد سنين من التسويف، تقرر الحكومة دعم الصناعة السينمائية المحلية، بما في ذلك إنشاء معهد للسينما والتلفزيون.

بريطانيا: نيكولاس رويج ودونالد كاميل يخرجان فيلم (Perfor mance)، بطولة جيمس فوكس وميك جاجر، والذي يبدو كآخر زفرة لتسامح عقد الستينيات.

– جوزيف لوزي يتحول إلى الماضي، في تشريحه المستمر للنظام الطبقي، في فيلم «السمسار».

– كين راسل يثير جدلا خلافيا بفيلمه «عشاق الموسيقى»، بطولة ريتشارد تشامبرلين في دور تشايكوفسكي، مع ليندا جاكسون.

– تحفة دافيد لين «ابنة رايان» لا تلقى استحسانا، ويفقد ثقته في عمله كمخرج.

فرنسا: كلود شابرول يصنع فيلمي الإثارة الهيتشكوكيي الطابع «الجزار»، و«الصدع» (La Rupture)، تمثيل ستيفان أودران.

هونج كونج: كنج هو يخرج ملحمة فنون

الحرب (A Touch of Zen).

إيطاليا: بازوليني يخرج المأساة الإغريقية «ميديا»، بطولة ماريا كالاس.

اليابان: تقنية الشاشة العريضة «إيماكس» تعرض لأول مرة.

إسبانيا: لويس بونويل يخرج الكوميديا السوداء «تريستانا» بطولة كاترين دينيف وفرناندو راي.

السويد: فيلم جان ترويل «المهاجرون»، عن سويديين يتركون بلدهم إلى أمريكا، يحقق نجاحا كبيرا في البلدين.

1971

أمريكا: فيلم الإثارة الجريء للمخرج وليم فريدكن (The French Connection)، بطولة جين هاكمان، يحقق إيرادات ضخمة.

– بيتر بوجدانوفيتش يخرج الفيلم المؤثر المفعم بالحنين للماضي (The last Picture Show) تمثيل بن جونسون.

– أول أفلام ميلوش فورمان في أمريكا، (Takingoff) سخرية خفيفة الظل من أمريكا.

– آلان باكولا يخرج فيلم الإثارة –للكبار فقط– «كلوت» بطولة جين فوندا ودونالد ساثر لاند.

– دون سيجل يخرج «هاري القذر» بطولة كلينت استوود في دور رجل الشرطة المتمرد على إدارته، وهو دور سيلعبه كثيرا في السنوات اللاحقة.

– ستيف ماكوين ينضم إلى بول نيومان وسيدني بواتييه وبربارا استريساند في شركة «فيرست آرتستس» وتنتج الشركة أول أفلامها بعنوان (*Pocket Mony*)، بطولة بول نيومان وإخراج ستيوارت روزنبرج.

– جون واين يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا في شباك التذاكر، يليه كلينت استوود، وبول نيومان، وستيف ماكوين، وجورج سكوت.

أستراليا: نيكولاس رويج يخرج الفيلم الرائع (Walkabout) تمثيل جيني أجوتر ودافيد جالبيل.

بريطانيا: فيلم ستانلي كوبريك المثير للجدل «البرتقالة الآلية»، عن رواية أنتوني بيرجس، هو أول فيلم ينفذ فيه الصوت بتقنية «الدولبي ساوند».

– كين راسل يقدم مفاجأة بفيلمه المفعم بالحيوية «الأشرار» بطولة فانيسا ريدجريف وأوليفر ريد.

– جون شليزنجر يخرج الفيلم عالي الجودة Sunday, Bloody Sunday تمثيل بيتر فيتش وجليندا جاكسون في دور شخصيتين تعشقان رجلا واحدا.

– رومان بولانسكي يؤكد العنف في رؤيته لمسرحية شكسبير «ماكبث».

– مايك هودجز ينجز فيلم التشويق متقن الصنع «جت كارتر»، بطولة مايكل كين.

– بريان فوربس يستقيل من منصبه كرئيس للإنتاج في شركة «إي. إم. آي» قبل انتهاء فترته بعام.

– المعهد القومي للسينما يفتح أبوابه.

المجر: ميكلوس يانكسو يخرج الفيلم الملون «المزمور الأحمر»، عن إضراب عمالي.

إيطاليا: فيلم بازوليني «ديكاميرون» يحقق له شهرة عالمية. وسوف يعقبه بفيلم مماثل هو «حكايات كانتر بري والليالي العربية».

يوغوسلافيا: فيلم دوسان ماكافييف (*WR: Mysteries of the Organism*) يحقق نجاحا عالميا. وبعد منع عرضه، يغادر يوغوسلافيا.

1972

أمريكا: فيلم فرانسيس فورد كوبولا الرائع «الأب الروحي»، بطولة مارلون براندو وآل باتشينو، يتناول المافيا كمؤسسة عائلية طبيعية.

– فيلم بوب فوس «كباريه» يجمع بين حدة السخرية وسلاسة الأداء السينمائي، والبطولة لليزا مانيلي وجويل جراي ومايكل يورك.

– فيلم جون بورمان (Deliverance) قمة في الإثارة والتشويق.

– النجاح الذي حققه فيلم رونالد نيم «مغامرة بوسيدون» يشكل بداية لسلسلة من أفلام الكوارث.

– داستين هوفمان ينضم لفيرست آرتستس. وتنتج الشركة الفيلم المشوش (Up the Sand-box)، بطولة بربارا ستريساند.

– كلينت استوود يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه جورج سكوت، وجين هاكمان، وجون واين، وبربارا ستريساند.

بريطانيا: ليندساي أندرسون يخرج الفيلم الساخر (O Luckyman!) بطولة مالكولم ماكدويل.

– كين لوش يخرج «الحياة العائلية»، عن مسرحية لدافيد ميركر، حول أسرة تعاني التفكك.

– فيلم بيل دوجلاس «طفولتي» يفوز بجائزة أفضل عمل أول في مهرجان فينيسيا السينمائي.

– وفاة اللورد آرثر رانك

فرنسا: لويس بونويل ينجز الفيلم المرح والحاد السخرية «سحر البرجوازية الخفي»، تمثيل فيرناندو راي، ودلفين سيريج، وستيفان أودران.

ألمانيا: فيرنر هيرزوج يخرج الفيلم المرعب (Aguirre, Wrath of God)، بطولة كلاوس كينسكي.

– راينر فيرنر فاسبندر يخرج «الدموع المريرة لبترا فون كانت»، بطولة حنا شيجولا.

إيطاليا: مارلون براندو يلعب بطولة فيلم «التانجو الأخير في باريس»، لبيرتولتشي، في دراسة صريحة للشبق الجنسي.

– فرانشيسكو روزي يستقصي أحوال الفساد السياسي في فيلم (Matti Affair)

السويد: فيلم إنجمار برجمان «صرخات وهمسات»، بطولة هارييت أندرسون وليف أولمان، يعرض وجهة نظر قاسية ولكنها مهمة.

1973

أمريكا: فيلم الرعب (The Exorcist) يحقق نجاحا مثيرا للجدل.

– فيلم جورج روي هيل «اللدغة» يجمع من جديد بين روبرت ريدفورد وبول نيومان ليحققا نجاحا ساحقا ساهم فيه استخدام مارفن هامليسك لأنغام «الراجتيم» لسكوت جوبلن.

– فيلم تيرنس ماليك الواعد بقدرات في طريقها للنضوج (Badlands)، تمثيل سيسي سباسك ومارتن شين، يتتبع عاشقين وسط حومة من جرائم القتل.

– فيلم مارتن سكورسيز (Mean Streets) كشف عن موهبة كبيرة.

– بروس لي يشق طريقه إلى النجومية في فيلم روبرت كلوز (Enter the Dragon) الذي يبدأ سلسلة من أفلام «فنون القتال» ويموت لي نفسه فجأة، لكنه يصبح معبودا للجماهير.

– كلينت استوود يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه ريان أونيل، وستيف ماكوين، وبيرت رينولدز، وروبرت ريدفورد.

بريطانيا: نيكولاس رويج يخرج الفيلم

الفاتر «لا تنظر الآن»، تمثيل دونالد ساثر لاند وجولي كريستي.

– روجر مور يلعب دور جيمس بوند في فيلم (Liveanl Let Die).

– جمهور السينما يتناقص، ليصل الآن إلى 142 مليون متفرج في السنة.

فرنسا: فيلم فرنسوا تريفو (Day For Night)، عن عالم السينما، يحقق نجاحا عالميا.

ألمانيا: فيلم راينر فيرنر فاسبندر «عَلى: الخوف يلتهم الروح» يحقق له شهرة عالمية.

الهند: ساتيا جيت راي يخرج «الرعد البعيد»، عن انهيار القيم التقليدية.

إيطاليا: ماركو فيريري يصدم الجمهور بفيلم «حفلة سمر»، حيث ينغمس أربعة رجال في طقوس مطولة من الأكل والجنس.

هولندا: فيلم بول فيرو يفين «بهجة تركية»، بطولة راتجار هاور، يحقق نجاحا عالميا.

1974

أمريكا: فيلم فرانسيس فورد كوبولا «الأب الروحي ـ 2»، بالاشتراك مع روبرت دي نيرو، من الأجزاء المكملة النادرة التي تتساوى في المستوى مع الجزء الأول.

– رومان بولانسكي يخرج فيلم التشويق المركب «الحي الصيني» بطولة جاك نيكلسون.

– فيلم جون جوليرمين «الجحيم الشاهق» يثبت شغف الجمهور العام بأفلام الرعب.

– مايكل وينر يخرج «اشتهاء الموت»، بطولة تشارلز برونسو، وتتبعه أجزاء مكملة عديدة.

– شركة يونيفرسال تستحدث مؤثرات صوتية عالية الحساسية منخفضة التردد، لإضفاء الإحساس بوقوع «الزلزال»، ويلقى النظام الصوتي الجديد قبولا محدودا ويتم استخدامه في عدد من الأفلام الأخرى.

أستراليا: فيلم بيتر واير «العربات التي أكلت باريس» يلقي الضوء على حيوية عدد من المواهب الجديدة المثيرة للاهتمام.

بريطانيا: سيدني لوميت يخرج فيلم الحبكة المتقنة «جريمة قتل في قطار الشرق السريع» عن رواية آجاثا كريستي.

– مايكل آبتيد يخرج الفيلم الموسيقي -Star dust، بطولة آدم فيث ودافيد إكسس.

– المنتج ليو جريد يعلن أنه سينفق ملايين الدولارات في الإنتاج السينمائي في العام القادم.

– شركة «بريتيش ليون» تعلن عن افتتاح استوديوهات «شيفيرتون».

فرنسا: تحليل لويس مال «الرقيق» لعملية التعاون مع المحتل في فيلم (Lacombe Lucien) يقابل بالهجوم ويقرر الانتقال إلى أمريكا.

– فيلم برتراند بلير (Going Places) يقدم نجمين شابين لامعين: جيرارد ديبارديو وباتريك ديواير.

ألمانيا: فيرنر هيرتزوج يخرج الفيلم المثير للمشاعر «لغز كاسبار هاوزر».

إيطاليا: فيلليني يخرج فيلم الحنين إلى الماضي (Amarcord).

السنغال: فيلم عثمان سمبين الساخر المفعم بالحيوية (Xala)، أحد أوائل الأفلام القادمة من أفريقيا التي تجذب الأنظار عالميا.

1975

أمريكا: فيلم ستيفن سبيلبرج «الفك المفترس» يحقق نجاحا ساحقا ويؤدي إلى ظهور أجزاء مكملة عديدة.

– فيلم ميلوش فورومان المناهض للنظم الاستبدادية «وطار فوق عش المجانين» يمنح

جاك نيكلسون أحد أفضل أدواره.

– روبرت ريدفورد يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، تليه بربارا ستريساند، وآل باتشينو، وتشارلز برونسون، وبول نيومان.

أستراليا: بيتر واير يخرج الفيلم الملغز «نزهة عند الصخرة المعلقة».

بريطانيا: فيلم جيم شارمان (The Rocky Horror Picture Show) عن المسرحية الناجحة لريتشارد أوبريان، بطولة تيم كوري في دور رجل مخنث مولع بارتداء الثياب النسائية من ترانزغاليا، يصبح ظاهرة موضع إعجاب لفترة طويلة.

– فريق «مونتي فيتون» يقدم فيلما مرحا عن أساطير الفترة الآرثرية (الملك آرثر) في فيلم (Monty Python and the Holy Grail)، إخراج تيري جيليان وتيري جونز.

– كين راسل يخرج «تومي» أوبرا من نوع «الروك»، بطولة آن مرجريت.

– شركة «إي. إم. آي» تخفض حجم الإنتاج في استوديوهات «إليستي».

– ليوجريد يعلن تأسيس «أسوشييتد جنرال فيلمز» بمشاركة المؤسسة السلسلية «جنرال سينما» في أمريكا، بهدف تمويل إنتاج أفلام سينمائية على أساس متكافىء، مع توفير المؤسسة لأماكن العرض في أمريكا.

– شارلي شابلن يحصل على لقب «فارس».

إيطاليا: فيلم بازوليني (Salo)، المأخوذ عن مذكرات المركيز دي صاد، يثير جدلا واسعا. وتمتنع عدد من الدول عرض الفيلم، ومن بينها بريطانيا. ويقتل بازوليني نفسه بعد ذلك بوقت قصير.

الاتحاد السوفييتي: فيلم أندريه تاركوفسكي «المرآة» يزعج السلطات فيغادر البلاد.

1976

أمريكا: فيلم آن باكولا المثير «كل رجال الرئيس»، بطولة داستين هوفمان وروبرت ريدفورد، معالجة درامية لتحقيق صحيفة الواشنطن بوست حول قضية ووترجيت.

– فيلم مارتن سكورسيز المتميز «سائق التاكسي»، بطولة روبرت دي نيرو، يهتم بمرضية العنف المديني.

– فيلم سيدني لوميت «الشبكة» سخرية ميلودرامية رائعة من تزايدات التلفزيون، السيناريو والحوار لبادي شايفسكي، ونجمه بيتر فينش يتوفى بعد وقت قصير من عرضه.

– سلفستر ستالون يكتب ويلعب بطولة دراما الملاكمة القديمة الطراز «روكي» من إخراج جون أفيلدسن. ويحقق الفيلم له النجومية، ويتبعه بأربعة أجزاء.

البرازيل: فيلم برونو باريتو الجنسي «الدونا فلور وزوجيها» يحقق نجاحا عالميا.

بريطانيا: نيكولاس رويج ينجز فيلم الخيال العلمي (The Man Who Fellto The Earth)، بطولة دافيد بووي.

– آلان باركر يخرج فيلم العصابات «بوجسي مالون» بمشاركة مجموعة من الأطفال.

– ديريك جارمان يخرج «سباستيان» عن الرغبة الجنسية المثلية في الإمبراطورية الرومانية، باللغة اللاتينية.

ألمانيا: فيلم فيم فيندرز، عن رحلة ترفيهية برية «ملوك الطريق» يلقى إقبالا من الجمهور.

إيطاليا: فيلم برتولتشي «1900» يتتبع المسيرة التاريخية لإيطاليا خلال النصف الأول من القرن العشرين.

اليابان: فيلم ناجيسا أوشيما المثير للجدل «في دنيا الحواس» دراسة للارتباط بين الاستحواذ الجنسي والخوف المرضي من الأماكن

الضيقة، ويمنع عرضه في بريطانيا وبلدان أخرى.

السويد: فيلم إنجمار برجمان «وجها لوجه»، المنتج للتلفزيون، يتم إعداده للعرض السينمائي، ويعتبره النقاد أحد أفضل أفلامه.

1977

أمريكا: النجاح الذي حققه فيلم وودي آلن الكوميدي «آني هول»، تمثيل ديانا كيتون، يحقق النجومية للاثنين.

– فيلم جورج لوكاس «حرب النجوم» يمنح أفلام الخيال العلمي الفانتازيا دفعة كبرى في إيرادات شباك التذاكر. ويتبع هذا الفيلم فيلم خيالي آخر لستيفن سبيلبرج هو (Close Encounters of the Thirdkind).

– جون ترافولتا يصبح نجما بفيلم الديسكو الراقص الذي حقق نجاحا كبيرا «حمى ليلة السبت».

– بيرت رينولدز يحقق نجاحا مدهشا في فيلم المطاردة الكوميدي للمخرج هال نيدهام (Smokey and the Bandit).

– سيلفستر ستالون يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، تليه بربارا ستريساند، ثم كلينت استوود، وبيرت رينولدز، وروبرت ريدفورد.

أستراليا: بروس بيريسفورد يخرج «اكتساب الحكمة» وخلال خمس سنوات سيستقر في هوليوود.

– بيتر واير يخرج «الموجة الأخيرة»، تمثيل ريتشارد شامبرلين.

بريطانيا: ريتشارد أتنبورو يخرج الفيلم الطموح «جسر بعيد جدا» عن هزيمة الحلفاء في آرنيم.

– آلان باركر ينجز الفيلم الناجح «قطار منتصف الليل»، عن سيناريو لأوليفر ستون.

– لورد ليوجريد يعلن عن خطط لإنفاق 125 مليون دولار في إنتاج أفلام سينمائية، وتنفض شراكته مع شركة «بوستون جنرال سينما».

– تأسيس شركة «كولد كريست فيلمز». وتصبح شركة إنتاج سينمائي كبرى تنتج أفلاما عديدة من بينها «غاندي» و«حقول القتل».

– وفاة هيربرت ويلكوكس.

– وفاة سير مايكل بالكون.

فرنسا: فيلم فيليب دي بروكا الكوميدي المليء بالإثارة.

«عزيزي المفتش» يحقق نجاحا شعبيا.

ألمانيا: فيم فيندرز يخرج الفيلم الناجح «الصديق الأمريكي».

– فيلم راينر فيرنر فاسبندر الناطق بالإنجليزية «اليأس»، تأليف توم ستوبارد وبطولة ديرك بوجارد، كان من المتوقع أن يحصد نجاحا شعبيا كبيرا لكنه يفشل.

إيطاليا: الأخوان تافياني –باولو وفيتوريو– يتألقان في فيلمهما (Padro Padrone)، عن مشكلات ابن مع أبيه العنيف.

1978

أمريكا: فيلم (Grease)، بطولة جون ترافولتا وأوليفيا نيوتن جون، هو الفيلم الأعلى إيرادا خلال العام، يليه الكوميديا الشبابية (National Lampoon's Animal House).

– فيلم مايكل كيمنو «الصياد العزيز» يجعل من حرب فيتنام نجما في شباك التذاكر.

– فيلم جون كاربنتر «هالوين» يروع جمهور السينما، مغذيا إحياء أفلام الرعب.

– والتر هيل يخرج فيلم الإثارة الوجودي «السائق».

– فيلم تيرنيس ماليك «أيام الفردوس» هو

الفيلم الثاني من موهبة لافتة. لكن الجمهور لا يتجاوب، وينسحب ماليك من العمل السينمائي.

– لويس مال يخرج فيلمه الأمريكي الأول (Pretty Baby)، تمثيل بروك شيلدز في دور عاهرة في مقتبل العمر.

– مسؤولون سابقون في شركة يونيتد آرتستس يؤسسون شركة «أوريون بيكتشرز» وتصبح في وقت قصير، منتجا مهما للأفلام السينمائية.

– بيرت رينولدز يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه جون ترافولتا، وريتشارد دريفوس، ووارين بيتي، وكلينت استوود.

أستراليا: فيلم فريد سكيبيزي التراجيدي عن حياة سكان القارة الأصليين، «أنشودة جيمي الحداد»، يحقق نجاحا، وسرعان ما ينتقل إلى هوليوود وبرفقته مدير التصوير يان باكر. ومن بين المخرجين الآخرين الذين سينتقلون إلى هوليوود جريم كليفورد، وسيمون وينر، وريتشارد فرانكلين.

– فيليب نويس يخرج (News Front) في وداع مصور جريدة سينمائية. وسينتقل هو أيضا إلى هوليوود بحلول التسعينيات.

بريطانيا: جوان كولينز تلعب دور البطولة في فيلم (The Stud)، عن رواية لجاكي كولينز، ويحقق الفيلم إيرادات عالية بصورة غير متوقعة.

– فيلم مارتن روزين (Water ship Down)، معالجة من خلال الرسوم المتحركة لرواية ريتشارد آدامز الأكثر مبيعا عن الأرانب.

– ليو جريد يعلن إنفاق 120 مليون جنيه إسترليني في الإنتاج، ويعيد تسمية شركته باسم «أسوشييتد كومنيوكيشن» ويؤسس، مع شركة إي. إم. آي شركة توزيع جديدة في أمريكا الشمالية.

فرنسا: معالجة إد وارد وبرناردو السينمائية (La Cage Aux Folles) تحقق لفيلمه الكوميدي نجاحا عالميا، وهو ما أغرى بإنتاج جزءين مكملين.

– فيلم برتراند بلير «اخرج منديلك» يجمع مرة أخرى بين جيرارد ديبارديو وباتريك ديواير.

ألمانيا: راينر فيرنر فاسبندر يخرج «زواج ماريا براون»، بطولة حنا شيجولا.

إيطاليا: إرمانو أولمي يخرج «شجرة القباقيب الخشبية» بفريق من الممثلين غير المحترفين.

اليابان: ناجيسا أوشيما يخرج فيلم الجوائز «إمبراطورية الرغبة»، عن الزنا والقتل.

تركيا: يلماظ جوناي يفاجىء الجمهور، من داخل السجن، بتصوير فيلم «القطيع».

1979

أمريكا: فيلم ريتشارد دونر «سوبرمان»، بطولة كريستوفر ريف، هو أنجح أفلام العام.

– فيلم روبرت بنتون «كرامر ضد كرامر» دراما منزلية تمثيل داستن هوفمان وميريل ستريب، يحقق أيضا إيرادات عالية.

– فيلم فرانسيس فورد كوبولا «نهاية العالم الآن» يرد حرب فيتنام إلى الطبيعة الشريرة لأمريكا.

– وودي آلن يخرج «مانهاتن»، فيلم في حب نيويورك.

– فيلم بليك إدواردز «10» يحقق النجومية للثنائي دودلي مور وبو ديريك.

– فيلم هال آشبي الكوميدي «أن تكون هناك» يقدم بيتر سيلرز في دور البطولة في شخصية بستاني بليد الفهم يصبح عالما

سياسيا.

– ميناحيم جولان ويورام جلوبوس يشتريان الحصة الأكبر من أسهم شركة «كانون» ويعلنان عن برنامج طموح للإنتاج.

– شركة «فيرست آرتستس» تتعرض لمشاكل مالية.

– بيرت رينولدز يحافظ على تصدره لقائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه كلينت استوود، وجين فوندا، وودي آلن، وبربارا ستريساند.

أستراليا: فيلم جوليان آرمسترونج «مهنتي الرائعة» يجعل من جودي دافيز نجمة.

– فيلم جورج ميلر (من نوعية أفلام كوارث الطرق) يرفع ميل جيبسون إلى مصاف النجوم.

بريطانيا: ريدلي سكوت يخرج فيلم الخيال العلمي المثير «الغريب».

– فرانك رودام يخرج الفيلم الموسيقي (Quadrophenia)، والموسيقى المصاحبة لفرقة W.H.O.

– فيلم جون شليزنجر (yanks) (اليانكي)، يتناول حياة الجنود الأمريكيين في بريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

– جوان كولينز تحاول تكرار نجاحها بفيلم «العاهرة»، إخراج جيري أوهارا عن قصة لشقيقتها جاكي.

– تأسيس شركة «هاندميد فيلمز» لتمويل إنتاج فيلم (Monty Phyton Life of Brian) بعد اعتراض لورد ديلفونت على السيناريو وسحبه لدعم شركة إي. إم. آي.

– شركة ثورن تتملك أغلبية أسهم شركة إي. إم. آي.

– لورد ليوجريد يشتري سلسلة «كلاسيك سينما».

فرنسا: سلسلة أفلام فرنسوا تريفو عن أنطوان دوانيل، بطولة جان بيير ليود، تختتم بعد عشرين عاما بفيلم (Love in the Run).

ألمانيا: فيلم فولكر شلوندورف (the Tin Drum) يحقق نجاحا عالميا.

– فيرنر هيرتزوج يعيد إخراج (Nosferatu)، تمثيل كلاوس كينسكي.

هونج كونج: تسوي هارك يخرج فيلم المعارك الفانتازي (Butterfly Murders).

بولندا: فيلم أندريه فايدا (The Conductor) يقوم ببطولته جون جليجود في شخصية رجل عائد إلى وطنه.

– فيلم كريستون كيسلوفسكي (Camera Buff) فيلم سياسي رمزي مفعم بالحيوية.

تركيا: يلماظ جوناي يشرف من السجن على تصوير فيلم «العدو».

1980

أمريكا: فيلم مارتن سكورسيز (The Raging Bull) بالأداء المدمر لروبرت دي نيرو، سيصبح الفيلم المفضل لدى النقاد بين أفلام العقد.

– إخفاق فيلم مايكل كيمينو الملحمي –من نوع الويسترن– «بوابة الفردوس» يؤدي إلى انهيار «يونيتد آرتستس»، وتتملك شركة مترو جولدوين ماير أغلبية أسهمها.

– روبرت ريدفورد يخرج «أناس عاديون»، عن أسرة غير سعيدة، ويشارك في التمثيل دونالد ساثر لاند. وماري تيلور مور وتيموثي هاتون.

ويحقق الفيلم إيرادات جيدة في شباك التذاكر.

– جورج لوكاس يواصل سلسلة أفلامه من نوع الخيال العلمي بفيلم (The Empire Strikes Back).

– دافيد لينش يخرج «الرجل الفيل»، بطولة جون هارت.

– بيرت رينولدز يواصل تصدره لقائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه روبرت ريدفورد، وكلينت استوود، وجين فوندا، وداستين هوفمان.

أستراليا: بروس بيريسفورد يخرج الفيلم المناهض للكولونيالية Breaker Morant.

بريطانيا: جون ماكينزي يخرج فيلم الإثارة المتقن The Long Good Friday، تمثيل بوب هوسكينز وهيلين ميرين.

– كوميديا بيل فورسايت قليلة التكلفة «فتاة جريجوري» تحقق نجاحا في شباك التذاكر.

– ديريك جارمن يخرج المعالجة ضئيلة التكاليف لمسرحية شكسبير «العاصفة».

– شركة «رانك» تعلن عن صفقة إنتاج مقدارها 12 مليون جنيه استرليني خلال انعقاد مهرجان كان السينمائي، ثم تقرر إلغاءها بعد شهر واحد.

– فيلم كيفن براونلو الذي يعيد معالجة «نابليون» أبل جانسيه (مدة عرضه خمس ساعات) يعرض في لندن.

– وفاة ألفريد هيتشكوك، الذي حصل في العام نفسه على لقب «فارس».

كندا: لويس مال يخرج الفيلم الحزين «أتلانتيك سيتي»، بطولة بيرت لانكستر في دور بيتر كروك العجوز.

فرنسا: فيلم فرنسوا تريفو «المترو الأخير» سيصبح الفيلم المفضل لدى النقاد الفرنسيين بين أفلام الثمانينيات.

– فيلم آلان رينيه «عمي الأمريكي» تشريح متشائم مغرق في التفاصيل للحياة الإنسانية.

المجر: إمري جيونجيوسي وكاتلين بيتريني وبارنا كاباي ينجزون فيلم (The Revolt of Job).

اليابان: أكيرا كوروساوا يخرج الفيلم الملحمي -عن العصر الوسيط- «كاجيموشا» بدعم مالي أمريكي.

موزامبيق: المخرج البرازيلي روي جويرا يخرج أول فيلم سينمائي في البلاد (Mueda, Memory and Massacre).

هولندا: بول فيرهوفن يخرج الفيلم المثير للجدل (Spetters)، المليء بمشاهد الجنس والحب وبفريق من الممثلين يتضمن روتجر هاور، وجيروين كرابيه، اللذان سيصبحان نجمين عالميين.

إسبانيا: بيدرو ألمودوفار يخرج الفيلم المشحون بمشاهد الجنس «متاهة الرغبة».

1981

أمريكا: ستيفن سبيلبرج يحقق نجاحا باهرا بفيلم المغامرات (Raiders of The Last Ark) بطولة هاريسون فورد.

– وارين بيتي يخرج ويمثل الفيلم الملحمي (Reds) (الحمر)، عن حياة جون ريد.

– والتر هيل يخرج الفيلم المفعم بالتشويق والإثارة (Southern Comfort) والذي يقدم معالجة رمزية لحرب فيتنام.

– فيلم الحنين إلى الماضي (On Golden Pond)، إخراج مارك ريدل، يحقق نجاحا في شباك التذاكر، بالثنائي هنري فوندا وكاترين هيبورن.

– بيرت رينولدز يلمع في فيلم المطاردة الكوميدي (The Canon ball Run).

– دودلي مور يستمتع بنجوميته قصيرة العمر في الفيلم الكوميدي «آرثر» على الرغم من «سرقة» جون جيلجود للكاميرا.

- المالتي مليونير البترولي مارفن دافيس يشتري أسهم شركة «فوكس للقرن العشرين».

- شركة فيرست أرتستس تعرض آخر أفلامها «عدو الشعب» بطولة ستيف ماكوين.

- بيرت رينولدز لا يزال في مقدمة النجوم الأكثر إيرادا، يليه كلينت استوود، ودولي مور، ودوللي بارتون، وجين فوندا.

أستراليا: فيلم بيتر واير «جاليبولي» يحقق النجومية العالمية لميل جيبسون.

- فيلم جورج ميلر (Mad Max2) (ويعرف أيضا بـ «محاربو الشوارع») يؤكد نجومية جيبسون.

البرازيل: هيكتور بابينكو يخرج (Pixote)، عن أطفال الشوارع.

بريطانيا: شركة «رانك» تغلق 27 دار سينما، والمتفرجون ينخفض عددهم إلى 86 مليون متفرج سنويا.

- هيوج هدسون يخرج «عربات النار»، الذي يحقق نجاحا عالميا ويلقى الثناء لأنه أعطى دفعة وزخما للصناعة المحلية، ويطلق كاتبه، كولن ويلاند صيحة في احتفال الأوسكار: «البريطانيون قادمون».

- كاريل رايز يخرج (The Frensh Lieutenant Woman)، سيناريو هارولد بنتر وبطولة ميريل ستريب وجيريمي أيرونز.

-كبار السينمائيين يكتبون رسالة التماس من أجل إنقاذ صناعة السينما مع انخفاض أعداد مشاهدي الأفلام البريطانية إلى أدنى مستوى.

فيلم لورد جريد الضخم الميزانية (Raise the Titanic) (انتشال التيتانيك) يخفق إخفاقا تماما. ويعلق اللورد جريد على ذلك بقوله إنه كان أرخص كثيرا من تغطيس «الأتلانتيك». وقد بلغت خسائره في إنتاج الفيلم 26 مليون جنيه استرليني.

فرنسا: فيلم جان جاك بينيه «ديفا» يأسر أفئدة المشاهدين.

ألمانيا: وولفجانج بيترسن يخرج «القارب»، ويحقق الفيلم نجاحا عالميا.

- فيلم المخرج التشيكي استفان زابو «مفيستو» يحقق النجومية لكلاوس برانداور.

بولندا: أندريه فايدا يخرج «رجل من حديد»، عن ظهور منظمة «تضامن».

1982

أمريكا: ستيفن سبيلبرج يخرج فيلم الإيرادات الضخمة «إي. تي».

- داستين هوفمان يلعب شخصية امرأة في الفيلم الكوميدي «توتسي».

- ريدلي سكوت يصور مستقبلا بغيضا للبشرية في فيلمه المثير (Blade Runner).

- كوستا جافراس يخرج الفيلم المشحون بالإثارة «مفقود» عن التورط الأمريكي في الإطاحة بحكومة الليندي في شيلي. والبطولة لجاك ليمون وسيسي سباسك.

- فيلم باري ليفنسون «العشاء» تحفة سينمائية لا تلقى ماهي جديرة به من اهتمام.

- فيلم والتر هيل «48 ساعة» يحقق النجومية لإيدي ميرفي.

- شركة كوكاكولا تشتري أسهم «كولومبيا بيكتشرز».

- بيرت رينولدز لا يزال في صدارة قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه كلينت استوود، وسيلفستر ستالون، ودودلي مور، وريتشارد بريور.

بريطانيا: فيلم العنف (Britannia Hos Pital)، للمخرج ليندساي أندرسون، ينقسم حوله النقاد ويحقق إيرادات مخيبة للآمال، وسيكون

آخر أفلامه البريطانية.

– جيمس إيفوري يخرج رواية روث براور عن الهند المستعمرة (Heat and Dust)، إنتاج إسماعيل ميرشانت.

– فيلم بيتر جريناواي (The Draughtsman Contract) يحقق نجاحا فنيا.

– شركة «كانون» تشتري سلسلة دور العرض «كلاسيك سينما».

فرنسا: دانييل فنيي يخرج «عودة مارتن جوير» بطولة جيرار ديبارديو.

– ديبارديو يلعب أيضا بطولة فيلم «دانتون»، إعادة إنتاج مفعمة بالحيوية للتاريخ، إخراج أندريه فايدا.

– انتحار باتريك ديواير

ألمانيا: فيرنر هيرتزوج يخرج الفيلم الفاتر «فيتذكر ألدو» تمثيل كلاوس كينسكي في دور شخصية مريضة بعصاب الاستحواذ.

– فاسبندر يخرج الفيلم المرهق للأعصاب (Veronica Foss) حول متاعب نجم مُسِنّ ويموت بعد وقت قصير نتيجة لجرعة مخدر زائدة.

المجر: مارتا مينوييروس تخرج فيلم السيرة الذاتية «يوميات طفولتي» عن التاريخ الحديث للبلاد.

إيطاليا: باولو وفيتوريو تافياني يخرجان فيلم الحنين إلى الماضي «ليلي سان لورينو».

مالي: سليمان سيسي يخرج فيلم «الريح»، عن الحب والكبت في أفريقيا.

بولندا: فيلم ريزيارد بوجايفسكي عن النهب وتسلق السلم الطبقي– «الاستجواب»، بطولة كريستينا ياندا، يمنع عرضه، ولن يشاهد قبل عام 1990. ويغادر بوجايفسكي إلى أمريكا الشمالية.

إسبانيا: بيدرو ألمودوفار يخرج «عادات سرية»، الذي صورت أحداثه في دير متفسخ.

السويد: آخر أفلام إنجمار برجمان «فاني وألكسندر» أحد أفضل أفلامه.

تركيا: بعد هربه من السجن، ينجز يلماظ جوناي مونتاج فيلم (The Way) (في سويسرا) الذي أخرجه شريف جورين تحت إشرافه.

1983

أمريكا: ريتشارد ماركواند يخرج (Raturn of the Jedi)، وهو الجزء الثالث من فيلم جورج لوكاس «حرب النجوم»، ويحقق الفيلم نجاحا ساحقا في شباك التذاكر.

– فيلم جون لانديس (Trading Places)، بطولة دان أيكرويد وإيدي ميرفي، يحقق إيرادات جيدة.

– فيلم جيمس بروكس «شروط المحبة»، بطولة جاك نيكلسون وشيرلي ماكلين، يلقى إقبالا شعبيا هو الآخر.

– فيلم مارتن سكورسيز «ملك الكوميديا»، تمثيل روبرت دي نيرو وجيري لويس، يسلط ضوءا ناقدا على عروض المسرح التجاري والجمهور الذي تجتذبه.

– كلينت استوود يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه إيدي مورفي، وسيلفستر ستالون، وبيرت رينولدز، وجون ترافولتا.

بريطانيا: فيلم لويس جيلبرت «تربية ريتا»، بطولة جولي والترز ومايكل كين، يحقق نجاحا في شباك التذاكر.

– بيل فورسايت يخرج الفيلم الكوميدي المتميز «بطل محلي» تمثيل بيرت لانكستر.

– فيلم ريتشارد آير (The Ploughman Lunch) بطولة جوناثان برايس، دراما اجتماعية جيدة الحبكة.

- فيلم ريتشارد أتنبورو «غاندي» الذي استغرقت عملية الإعداد له عشر سنوات، يعرض أخيرا بنجاح كبير.

- شين كونري يعود لتأدية دور جيمس بوند، لآخر مرة، في فيلم «لا تقل لا أبدا».

فرنسا: فيلم إيزان بالكي «زقاق قصب السكر» تصوير مثير للذكريات للحياة الكولونيالية.

إسبانيا: كارلوس ساورا يخرج الدراما الراقصة «كارمن».

1984

أمريكا: فانتازيا إيفان ريتمان الكوميدية (Ghostbusters) هي أنجح أفلام العام.

- فيلم مارتن بريست «شرطي بيفرلي هيلز» فيلم ناجح آخر لإيدي ميرفي، يجمع بين الكوميديا والعنف.

- فيلم جوي دانتي (Gremlins) وهو فيلم رعب كوميدي، يحقق نجاحا أيضا في شباك التذاكر.

- سيرجيو ليوني يخرج فيلم العصابات المعقد «حدث ذات مرة في أمريكا»، الذي يقوم منتجه بإعادة توليفه.

- فيلم روب راينر (This is Spinal Tap) يسخر من خيلاء «الروك».

- ميلوش فورمان يخرج «أماديوس»، والبطولة لتوم هالس في دور موزار وموري إبراهام في دور غريمه ساليري.

- ديزني ينشىء «تاتشستون فيلمز» لإعطاء اسم تجاري للأفلام التي لا تخاطب الأسرة. وتنتج الشركة أول أفلامها: (Splash)، وهو فانتازيا عن حورية الماء.

- جيمس كاميرون يجيد استخدام الممثل المفتول العضلات أرنولد شوارزينجر في دور سيبورج الشرير في فيلم (The Terminator).

- مارفن دافيز يبيع نصف أسهم شركة فوكس لروبرت ميردوخ.

- كلينت استوود يحافظ على تصدره لقائمة النجوم الأكثر إيرادا، يليه بيل موراي، وهاريسون فورد، وإيدي ميرفي، وسالي فيلد.

الأرجنتين: فيلم ماريا لويزا بيمبرج «كاميلا» تحفة فنية عن امرأة تتحدى الكنيسة والحكومة.

بريطانيا: عدد رواد السينما يصل إلى مستوى أدنى من أي وقت سابق ليصل إلى 55 مليون متفرج سنويا.

- رولاند جوف يخرج «حقول القتل»، فيلم حاد يشد أعصاب المتفرج، تمثيل سام واترستون وهاينج نجور.

- بيتر ييتس يخرج الفيلم المرح «اللبِّيس»*، تمثيل ألبرت فيني، في دور ممثل شبه دونالد وولفيتو وتوم كورتنيي في دور اللبيس.

- هيوج هدسون يحاول التعامل بجدية مع شخصية «طرزان» في فيلم (Greystoke) بطولة كريستوفر لامبرت.

- بيل فورسايت يخرج كوميديا عن حرب آيس كريم في جلاسجو - فيلم «الراحة والفرح» وهو آخر فيلم محلي له قبل الانتقال إلى هوليوود.

- قانون تسجيلات الفيديو ينشىء رقابة على شرائط الفيديو.

الصين: فيلم شن كايج «الأرض الصفراء»، تصوير يانج زيمو، يقدم مساحة واسعة من مشاهد المناظر الطبيعية خلال سرده لقصة أسرة فلاحية.

* أو «الْمُلَبِّس»: من يساعد الممثلين على ارتداء ملابسهم.

فرنسا: فيلم كلود زيدي «الشرطي»، تمثيل فيليب نواريه في دور شرطي فاسد، يحقق نجاحا داخل فرنسا.

ألمانيا: ولفجانج بيترسن يخرج الفيلم الفانتازي «قصة بلا نهاية» ثم ينتقل إلى هوليوود.

– فيلم فيم ويندرز الناطق بالإنجليزية «باريس، تكساس» يحصد له شهرة عالمية.

– إدجار ريتز يخرج الرواية الفيلمية التي يستغرق عرضها (15) ساعة (Heimat).

المجر: إستفان زابو يخرج «الكولونيل ريدل»، عن ضابط يجبر على الانتحار، بطولة كلاوس ماريا برانداور.

الهند: ساتيا جيت راي يخرج (Home and the World)، عن رجل يخلع عن زوجته البُردة (الحجاب الهندي).

1985

أمريكا: فيلم روبرت زيميكيس الكوميدي «العودة إلى المستقبل»، تمثيل مايكل فوكس، هو أنجح أفلام العام.

– المخرج الأسترالي بيتر واير يخرج فيلم الإثارة «الشاهد»، بطولة هاريسون فورد. وستظل هوليوود مقره الدائم في المستقبل.

– فيلم سيدني بولاك «الخروج من أفريقيا» يحقق نجاحا نقديا وجماهيريا.

– مارتن سكورسيز يخرج الخرافة المدينية المفعمة بالحيوية «بعد ساعات».

– بول فيرهويفين يخرج فيلمه الأول الناطق بالإنجليزية «الجسد، الدم» تمثيل روجر هاور، ولا يحقق نجاحا.

– روبرت ميردوخ يتملك أسهم شركة فوكس للقرن العشرين.

– سيلفستر ستالون يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه إيدي ميرفي، وكلينت استوود، ومايكل فوكس، وشيفي شيز.

الأرجنتين: فيلم لويس بونيزو «الرواية الرسمية» يحقق نجاحا عالميا.

بريطانيا: ستيفن فريرز يخرج «مصبغتي الجميلة»، تمثيل دانييل داي لويس وجوردون وارنيك في دوري شخصيتين متنافرتين.

– ميراندا ريتشارد سون تجذب الأنظار في شخصية روث إيلين، آخر امرأة يتم شنقها، في فيلم «الرقص مع الغريب»، إخراج مايك نيويل.

– دافين لين يخرج «الطريق إلى الهند»، تمثيل بيجي أسكروفت وأليك جينيس وفيكتور بانيرجي.

– مالكولم مويبراي يخرج كوميديا آلان بينيت «وظيفة خاصة»، تمثيل مايكل بالين ودينهولم إليوت، ثم ينتقل للعمل في هوليوود.

– فيلم تيري جيليام الساخر «البرازيل» يلقى مزيجا من مشاعر الاستحسان والتحفظ.

– فيلم هيوج هدسون «الثورة» يخفق في شباك التذاكر ويسبب متاعب مالية للشركة المنتجة «جولد كريست» منهيا دورها الإنتاجي البارز.

– روجر مور في آخر دور له كـ «جيمس بوند» في فيلم (Aview to a Kill) ويحل محله بعد ذلك تيموثي دالتون.

– انعقاد «عام السينما البريطانية»، من أجل إحياء الاهتمام بالسينما.

البرازيل: هيكتور بابينو يخرج «قبلة المرأة العنكبوت»، تمثيل وليم هارت وراول جوليا وبتمويل أمريكي. ومن منطلق إصراره على موت السينما البرازيلية، ينتقل إلى هوليوود.

فرنسا: فيلم موريس بيالات «البوليس»، عن شرطي صارم ومتعصب، بطولة جيرارد

ديبارديو، يحقق نجاحا محليا.

ألمانيا: بيرسي أدلون يخرج الكوميديا الرومانسية المرحة (Sugar baby)، تمثيل مارتيان ساجيبرثيت.

هونج كونج: الممثل والمخرج جاكي شان في أداء ناجح بمزيجه من مشاهد المعارك والكوميديا وحركاته البهلوانية المدهشة في فيلم (Police Story).

اليابان: أكيرا كوروساوا، المهمل في بلاده، يخرج (Ran) عن مسرحية شكسبير «الملك لير» بممثلين أجانب.

تايوان: هو هسياو هسيين يستعرض التوترات مع الصين، البلد الأم، في فيلم «وقت للحياة ووقت للموت».

يوغوسلافيا: أمير كوستوريكا يخرج (When Father Was Away in Business) رؤية طفل لعالم السياسة.

1986

أمريكا: فيلم توني سكوت (Top Gun)، بطولة توم كروز في دور ربان سفينة حربية، هو أنجح أفلام العام.

– وودي آلن في أظرف حالاته في «حنا وأخواتها» بطولة مايكل كين وميا فارو.

– دافيد كروننبرج يعيد إخراج فيلم الرعب المنتج في الخمسينيات «الذبابة»، بطولة جيف جولد بلام وجرين دافيز، مستخدما مؤثرات صوتية مرعبة.

– د افيد لينش يخرج الفيلم المشاكس بامتياز «المخمل الأزرق».

– فيلم بيل شيروود –المستقل الإنتاج– (Parting Glances) هو أول فيلم يتناول موضوع «الأيدز».

– تيد تيرنر يشتري أسهم «مترو جولدوين ماير/ يونيتد آرتستس».

– توم كروز يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا في أمريكا، يليه إيدي ميرفي، وبول هوجان، ورودني دانجرفيلد، وبيت ميدلر.

أستراليا: فيلم «التمساح داندي» يجعل من بول هوجان نجما عالميا، ويصبح الفيلم الأكثر نجاحا في البلاد.

بريطانيا: فيلم ميرشانت إيفوري (A Room With a View)، بطولة ماجي سميث وهيلينا بونهام، يحقق نجاحا في شباك التذاكر.

– ديريك جارمان يخرج «كارافاجيو» عن حياة الرسام.

– المنتج دافيد بوتنام ينتقل إلى هوليوود ليصبح رئيس الإنتاج في شركة «كولومبيا».

كندا: دينيس أركاند يخرج الفيلم المرح «انهيار الإمبراطورية الأمريكية».

الصين: تيان زوانجزوانج يخرج فيلم المتعة البصرية الآسرة «سارق الحصان».

– شن كايج يخرج «الاستعراض الكبير»، عن جنود متطوعين يتدربون على «عرض للجند» بميدان تيانمين ببكين، ويجبره الجيش على إدخال تعديلات.

فنلندا: آكي كورسماكي يخرج (Hamlet Goes Business)، في معالجة عصرية لمسرحية شكسبير.

فرنسا: معالجة كلود بيري لروايتي مارسيل بانيول (Jean de Florrette) و(Manon des Sources)، تمثيل إيف مونتان ودانييل أوتيي وإيمانويل بيرت، تحقق نجاحا عالميا.

المكسيك: جيم همبرتو هيرموسيللو يخرج الكوميديا المرحة «الدونا هيرلندا وابنها».

إسبانيا: بيدرو ألمودوفار يسعى إلى صدم الجمهور في فيلم «الماتادور» المليء بمشاهد

الجنس والموت.

السويد: أندريه تاركوفسكي يخرج فيلمه الأخير «التضحية»، ويموت بعد وقت قصير وهو في الرابعة والخمسين.

1987

أمريكا: جاذبية إيدي ميرفي تحقق النجاح للجزء الثاني من فيلم «شرطي بيفرلي هيلز» في شباك التذاكر.

– فيلم أدريان لاين (Fatal AttraCtion)، بطولة مايكل دوجلاس وجلين كلوز، مثار للنقاش ونجاح كبير في شباك التذاكر.

– دراسة لأوليفر ستون للفساد داخل الشركات الكبرى، في «وول ستريت»، بطولة مايكل دوجلاس أيضا، مع شارلي شين.

– ميل جيبسون يؤدي دور شرطي متهور، مع داني جلوفر في فيلم ريتشارد دونر «السلاح الفتّاك» (Lethal Weapon). ويؤدي نجاحه إلى إنتاج عدة أجزاء مكملة.

– بول فيرهويزون يخرج فيلم الخيال العلمي «شرطي الروبو»، مع مزيج من خفة الدم وسرعة الإيقاع والعنف.

– فيلم بريان دي بالما (The Un-touchables) يحكي صراع الشرطيين غير القابلين للإفساد كيفن كوستنر وشين كونري مع آل كابوني (روبرت دي نيرو).

ـ آخر أفلام جون هيوستون، «الميت»، أحد أفضل أفلامه.

ـ دافيد ما ميت يخرج الفيلم المتقن (House of Games).

ـ دافيد بوتمان يترك شركة كولومبيا، ليحل محله داون ستيل.

ـ إيدي مورفي يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيراداً، يليه مايكل دوجلاس، ومايكل فوكس، وأرنولد شوارزينجر، وبول هوجان.

أستراليا: جون دويجان يخرج الفيلم الآسر «العام الذي أصبح فيه صوتي أجشّاً».

بريطانيا: فيلم جورج بورمان «الأمل والمجد» يركز على تجربة صبي مع الحرب الخاطفة.

فيلم دافيد ليلاند (Wish You Were Here) يستفيد من الأداء الواثق لإميلي لويد في دور المراهقة المتمردة. وسرعان ما تتجه إلى هوليوود.

ــ ستيفن فريرز يخرج (Prick UP Your Ears)، عن الكاتب المسرحي المقتول جوي أورتون، تمثيل جاري أولدمان وألفريد مولينا.

ـ ريتشارد أتنبورو يخرج (Cry Freedom)، عن وفاة الناشط الأسود ستيف بيكو في جنوب أفريقيا.

كندا: فيلم جان كلود لوزان (Night Zoo) يلقى نجاحاً فنياً عالمياً.

الصين: زيانج ييمو يحصد شهرة عالمية بفيلمه (Red Sor ghum) بطولة جونج لي.

الدنمارك: جابرييل أكسيل يخرج الفيلم الناجح فنياً، الساخر والممتع، (Babette's Feast).

ألمانيا: فيم فيندورز يخرج «أجنحة الرغبة»، تمثيل برونو جانز وأوتو ساندر في دوري ملاكين يزوران برلين.

إيطاليا: برناردو برتولتشي يخرج الفيلم البديع «الإمبراطور الأخير» عن حياة أمبراطور الصين الأخير.

مالي: فيلم سليمان سيسي (Yeelen) يتناول معركة بين السحرة.

النرويج: نيلز جوب يحظى بجمهور عالمي لفيلمه «المستكشف» (Pathfinder) المأخوذ عن أسطورة لابيّة*.

السويد: بيل أوجست يخرج (Pelle The Conquerer)، فيلم ملحمي عن العمال السويديين في دنمارك القرن التاسع عشر، بطولة ماكس فون سيدو.

– فيلم لاس هولستروم «حياتي ككلب» يحقق نجاحا عالميا ويأخذ المخرج إلى هوليوود.

1988

أمريكا: فيلم روبرت زيميك (Who Framed Roger Rabbit)، تمثيل بوب هوسكنز، يجمع بين طابع الحركة الحية والرسوم المتحركة على نحو يثير الإعجاب ويحقق نجاحا كبيرا في شباك التذاكر.

– فيلم باريس ليفنسن الناجح «رجل المطر» يجمع بين توم كروز في دور البائع الماهر وداستين هوفمان في دور أخيه المنطوي على ذاته.

– مارتن برست يخرج (Midnight Run)، فيلم حركة كوميدي تمثيل روبرت دي نيرو وتشارلز جرودن.

– فيلم الأشباح (Beetlejuice)، تمثيل مايكل كيتون، ينجح في شباك التذاكر.

– افتتاح متحف «الصورة المتحركة» في نيويورك.

– توم كروز يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه إيدي ميرفي، وتوم هانكس، وأرنولد شوارزينجر، وبول هوجان.

الأرجنتين: فيلم فيرناندو سولانا «الجنوب»، عن سجين سياسي يعود لبيته، يحقق نجاحا فنيا عالميا.

بريطانيا: فيلم «سمكة اسمها واندا»، إخراج تشارلز كريشتون وتأليف نجمه جون كليز، هو أكثر الأفلام الكوميدية البريطانية نجاحا لسنوات عديدة.

تيرنس دافيز يخرج فيلم السيرة الذاتية «الأصوات البعيدة، لا تزال حية».

– متحف الصورة المتحركة يفتتح في لندن.

فرنسا: فيلم لويس مال (Au Revoir les Enfants) المتهم بالخيانة غير المتعمدة خلال الاحتلال الألماني، يثير إعجابا كبيرا في فرنسا ويلقى استحسانا في أماكن أخرى.

ألمانيا: فيلم بيرسي أدلون «مقهى بغداد» يحقق نجاحا عالميا. وفي غضون وقت قصير سيذهب المخرج، وبصحبته نجمته ماريان ساجيريشت، إلى أمريكا ليخرج فيلم «روزالي تذهب للتسوق»، الذي يخفق في تكرار النجاح.

الهند: فيلم ميراناير المفعم بالحياة (Salaom Bombay!) يركز على مغامرات صبي يبيع الشاي في شوارع المدينة، مستخدما فريقا من الممثلين غير المحترفين.

إيطاليا: فيلم جيوسيب تورناتور (Cinema Paradiso) وهو احتفال بالسينما مشوب بالحنين لماضيها، يحقق نجاحا عالميا عظيما، بأداء دافئ لفيليب نواريه والممثل الشاب سيلفاتوري كاسكيو.

بولندا: فيلم كريستوف كيسلوفسكي الذي لا ينسى «فيلم قصير عن القتل» والفيلم الذي لا يقل عنه جودة «فيلم قصير عن الحب» هما رؤيتان سينمائيتان لاثنتين من الوصايا العشر كان قد أخرجهما للتلفزيون.

السنغال: فيلم عثمان سيمبين وتييرنو فاتي سو (Camp de Thiaroye) إدانة قوية للاستعمار.

* اللابيّون: شعب مترحل يعيش على صيد الأسماك والثدييات البحرية في شمال اسكندنافيا وفنلندا.

جنوب أفريقيا: فيلم أوليفر شميتز (Ma-pantsula) تأليف وتمثيل توماس موجوتلين، إطلالة مفعمة بالحياة على الحياة في بلدة سوداء.

إسبانيا: فيلم بيدرو ألمودوفار «نساء عند حافة الانهيار العصبي»، تمثيل كارمن مورا، يحقق نجاحا عالميا.

الاتحاد السوفييتي: دراما فاسيلي بيشول الواقعية «فيرا الصغيرة» يحقق نجاحا عالميا.

1989

أمريكا: روب راينر يخرج الكوميديا الرومانسية المرحة «عندما قابل هاري سالي» تمثيل بيلي كريستال وميج ريان.

– فيلم تيم بيرتون «باتمان»، تمثيل مايكل كيتون في دور البطولة وجاك نيكلسون في دور الرجل المهرج، يحقق رقما قياسيا للإيرادات داخل الولايات المتحدة (100 مليون دولار خلال عشرة أيام).

– فيلم ستيفن سبيلبرج (Indiana jones and the Temple of Doom)، تمثيل هاريسون فورد، يحقق إيرادات قياسية أيضا.

– سبايك لي يخرج الفيلم المرح والعاطفي (Do the Right Thing)، عن التمييز العنصري.

– ستيفن سودربرج يحقق نجاحا فنيا غير متوقع بفيلمه المستقل «جنس، وأكاذيب، وفيديو» تمثيل جيمس سبادر وآندي ماكدوويل.

– بيتر واير يخرج «جمعية الشعراء الموتى»، تمثيل روبين ويليامز في دور مدرس كاريزمي (متمتع بشخصية جاذبة).

– فيل ألدن روبنسون يخرج الفانتازيا الناجحة «حقل الأحلام»، تمثيل كيفن كوستنر.

– أوليفر ستون يخرج الدراما المثيرة المناهضة للحرب «مولود في الرابع من يوليو» تمثيل توم كروز.

– شركة «سوني» تشتري «كولومبيا بيكتشرز» من شركة الكوكاكولا.

– شركة «تايم» تشتري «وارنر كوميونيكيشنز» ويتحول اسمها إلى «تايم وارنر».

– جاك نيكلسون يتقدم على توم كروز في صدارة قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليهما روبين ويليامز، ومايكل دوجلاس، وتوم هانكس.

أستراليا: فيلم ياهو سيريوس «إينشتين الصغير» هو ثاني أنجح الأفلام الأسترالية حتى الآن.

بريطانيا: فيلم كينيث براناغ المثير للإعجاب «هنري الخامس» يؤكد عبثية الحرب.

– فيلم فيليب سافيل (Fellow Traveller) يتقصى تأثير القائمة السوداء في أمريكا أوائل الخمسينيات في حياة كاتب سينمائي أمريكي.

– مايكل كاتون جونز يخرج «الفضيحة»، بطولة جوان هوالي كيلمر في دور كريستين كيلر.

– بولين كولينز تلمع في دور «شيرلي فالنتين»، إخراج لويس جيلبرت.

– مايك نيوويل يخرج (Sour - Sweet)، عن عائلة صينية تعيش في لندن.

– فيلم بيتر جريناواي (The Cook, the Thief, His Wifeamd her Lover)، يحقق نجاحا فنيا.

بوركينا فاسو: إدريسا أويدراجو يخرج (yaaba)، تصوير مثير للإعجاب للحياة في قرية أفريقية.

كندا: فيلم ديني أركاند «يسوع مونتريال»، بطولة لوثاير بلوتو، يحقق نجاحا عالميا.

الصين: زيانج ييمو يخرج (Ju Dow)، بطولة جونج لي في دور زوجة زانية تحت رحمة زوج عاجز مُسنّ. وتمنع السلطات عرض الفيلم.

فرنسا: فيلم برتراند ترافيرييه (Life and Nothing But)، قصة مركبة عن خيبة الأمل، تدور أحداثها خلال الحرب العالمية الأولى، والبطولة لفيليب نواريه.

– عشق لوك بيسون للبحر يثمر (The Big Blue).

– فيلم جان جاك أنود المتمع «الدب» يركز على دب صغير فقد أبويه.

– باتريك ليكونت ينجز الفيلم المتميز (Mr. Hire)، تمثيل مايكل بلانك.

ألمانيا: يولي إيدل يخرج الفيلم الناطق بالإنجليزية (Last Exit in Brooklyn)، عن رواية هيوبرت سيلبي المقبضة عن الحياة في شارع المسارح ببروكلين.

هونج كونج: فيلم جيم وو العنيف «القاتل»، بطولة شوين فات، يحقق نجاحا عالميا.

أيرلندا: جيم شريدان يخرج «حذائي الأيسر» بأداء رائع من دانييل داي لويس في دور الكاتب كريستي براون، الذي يعاني من جلطة في المخ.

نيوزيلانده: بيتر جاكسون يلفت الأنظار بالفيلم الضخم (Bad Taste).

1990

أمريكا: كيفن كوستنر يخرج ويقوم بدور البطولة في فيلم «الرقص مع الذئاب»، فيلم ويسترن ملحمي يقدم رؤية مدافعة عن الهنود الحمر.

– ماكولي كولكين يصبح النجم الطفل الأكثر شعبية منذ شيرلي تمبل بفيلم كريس كولومبوس «وحدي في المنزل»، إنتاج وتأليف جون هيوجز، والذي سيصبح الفيلم الكوميدي الأكثر شعبية في تاريخ الصناعة.

– فيلم مارتن سكورسيز (Good Fellas)، تمثيل روبرت دي نيرو وراي ليوتا، وجوي بيسكي، فيلم مافيا فاتر.

– فيلم الحنين إلى الماضي (Driving Miss Daisy)، إخراج بروس بيريسفورد، يحقق نجاحا في شباك التذاكر.

– فانتازيا جيري زوكر الرومانسية «الشبح»، بطولة باتريك سوايز وديمي مور وهوبي جولدبرج، يحقق إيرادات عالية.

– جوليا روبرتس تصبح نجمة بفيلم جاري مارشال «امرأة جميلة»، وفيه تؤدي دور مومس بقلب من ذهب.

– ستيفن فريرز يخرج (The Grifters)، تمثيل جون كوساك وآنيت بيننج.

– بول فيرهويفن يخرج فيلم الخيال العلمي (Total Recall)، تمثيل أرنولد شوارزينجر.

– فيلم بريان دي بالما (The Bon Fire of the Vanities) لا يصادف نجاحا.

– فيلم ستيف بارون (Teenage Mutant Ninia Turtles) يصبح أنجح فيلم مستقل حتى الآن.

– شركة «ماتسوشيتا» تشتري «يونيفرسال» عندما تشتري الشركة الأم «إم. سي. إيه».

– أرنولد شوارزينجر يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، تليه جوليا روبرتس، وبروس ويليز، وتوم كروز، وميل جيبسون.

أستراليا: فيلم جون دويجان «مغازلة» جزء ثان ناجح من فيلم «العام الذي أصبح فيه صوتي أجشا».

بلجيكا: فيلم جيرارد كورييو «مدرس الموسيقى»، يحقق نجاحا فنيا.

بريطانيا: بيتر ميداك يخرج فيلم العصابات الواقعي النزعة (The Krays) بطولة كاري ومارتن كيمب.

– مايكل كاتون جونز يخرج (Mem phis

(Belle، في عودة إلى نوعية أفلام الحرب المنتجة في الخمسينيات.

بوركينا فاسو: إدريسا أويدراجو يخرج التراجيديا الأفريقية (Tilai).

فرنسا: جان بول رابينو يخرج الفيلم المميز «سيرانو دي برجراك»، بطولة جيرار ديبارديو.

– لوك بيسون يخرج فيلم الإثارة الممتع «نيكيتا»، تمثيل آن باريلو.

– لويس مال يخرج الفيلم المغلف بالحزن (Milouin May).

ألمانيا: فيلم مايكل فيرهويفن The Nasty) (Girl، عن تلميذة تفتش في الماضي النازي لبلدتها، يحقق نجاحا عالميا.

إيطاليا: فيلم موريزيو نيكيتي The Icicle) (Thief (اللص البارد) يهاجم تعامل التلفزيون مع الأفلام السينمائية.

هولندا: جورج سليزر يخرج الفيلم الفاتر (The Vanishing)، والذي سيعاد إخراجه في هوليوود في وقت لاحق بنهاية سعيدة.

إسبانيا: فيلم بيدرو ألمودوفار Tie Me) (up! Tie Me Down!، تمثيل فيكتوريا أبريل، يحقق نجاحا.

1991

أمريكا: فيلم جيمس كاميرون (Terminator (2: Judg ment Day، بطولة أرنولد شوارزينجر، هو الفيلم الأعلى إيرادا خلال العام.

– فيلم الإثارة العنيف «صمت الحملان» للمخرج جوناثان ويم، يرفع أنتوني هوبكنز إلى مصاف النجوم.

– فيلم كيفن رينولدز «روبن هود: أمير اللصوص»، بطولة كيفن كوستنر، يحصد إيرادات عالية أيضا في شباك التذاكر.

– ريدلي سكوت يخرج الفيلم النسوي «ثيلما ولويز»، تمثيل سوزان ساراندون وجينا دافيز.

– فيلم رون أندروود (City Slickers) (محتالو المدينة)، تمثيل بيلي كريستال وجاك بالانس، كوميديا بالغة التميز.

– جويل وإيثان كوين يخرجان الكوميديا الهوليوودية السيريالية (Barton Fink)، بطولة جون تورتورو.

– شركة ديزني تنتج أفضل فيلم رسوم متحركة لسنوات عدة «الجميلة والوحش»، وهو أول فيلم تحريك يرشح لجائزة الأوسكار كأفضل فيلم.

– أوليفر ستون يمزج سحر التكنولوجيا بالمؤامرات البارانوية ليبدع (J. F.K) (جون فيتزجرالد كيندي)، عن اغتيال كيندي.

– جون سينجليتون يخرج أول أفلامه (Boyz Nthe Hood).

– شركة أوريون تواجه متاعب مالية.

– كيفن كوستنر يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا، يليه أرنولد شوارزينجر، وربين ويليامز، وجوليا روبرتس، والممثل الصغير ماكولاي كولكين.

بلجيكا: فيلم جاكو فون دورمايل «توتو البطل» يحقق نجاحا عالميا.

بريطانيا: فيلم كين لوش Hidden Agen-) (da، عن الوحشية البريطانية في أيرلندا، يمنح توزيعا محدودا. كذلك لا يعرض سوى لفترة قصيرة فيلمه (Riff- Raff) ، عن الحياة والموت في موقع للبناء.

– فيلم مايك نيوويل الملحمي Enchanted) (April يحقق نجاحا أفضل في أمريكا مقارنة ببريطانيا.

– فيلم بيتر جريناواي Pros Pero's) (Books، تنويع على مسرحية «العاصفة»

لشكسبير، تمثيل جون جيلجود.

- ديريك جارمان يخرج «إدوارد الثاني»، معالجة عصرية الثياب لتراجيديا كريستوفر مارلو.

كندا: بروس بيريسفورد يخرج الفيلم التاريخي (Black Rob)، بطولة لوثير بلوتو.

الصين: زيانج ييمو يخرج (Raise the Red Lantern)، دراما ذات طابع رمزي عن السلوكيات الجنسية.

الدنمارك: لارز فون ترير يخرج (Eu-ropa (في أمريكا: Zentropa).

فرنسا: باتريك ليكونت يخرج «زوج الكوافيرة»، تمثيل جان روشفورت.

- فيلم إيف روبرتس «مجد أبي»، عن الفترة المبكرة من حياة موريس بانيول، يحقق نجاحا فنيا.

إيطاليا: فيلم المافيا الكوميدي «جوني ستيشينو»، لروبرت بينيني يسجل رقما قياسيا في شباك التذاكر.

المكسيك: فيلم ألفونسو أرو (Like Water for Chocolate) هو أنجح فيلم مكسيكي حتى الآن، ويحقق الفيلم نجاحا عالميا.

بولندا: كريستوف كيسلوفسكي يخرج الفيلم الملغز «الحياة المزدوجة لفيرونيا».

إسبانيا: فيسنت أراندا يخرج فيلم الإثارة الجنسية «العشاق»، بطولة فيكتوريا أبريل.

تايوان: فيلم إدوارد يانج «يوم صيف أكثر إشراقا» يتناول التوترات الاجتماعية من خلال قصة حب شابة.

1992

أمريكا: كلينت يعيد إحياء الويسترن بفيلمه القوي (Un for given).

- فيلم بول فيرهويفن المفعم بمشاهد الجنس المثيرة «غريزة أساسية»، تمثيل مايكل دوجلاس وشارون ستون، فيلم ناجح في شباك التذاكر ومثير للجدل.

- تيم بيرتون يحقق نجاحا ساحقا آخر بفيلمه (Batman Returns)، الذي يحصد 100 مليون دولار خلال أحد عشر يوما.

- فيلم ديزني «علاء الدين»، الذي يستخدم صوت روبين ويليامز بمهارة تأثيرية فائقة، رائعة أخرى من روائع أفلام التحريك.

- فيلم روبرت ألتمان الساخر من هوليوود (The Player) (الممثل) يجمع الممثلين ليؤدوا شخصياتهم الحقيقية.

- فيلم ميك جاكسون (The Body guard) (الحارس الشخصي)، بطولة كيفن كوستنر وتيني هوستون يحقق نجاحا ساحقا.

- فيلم بنيلوب سفيريس (Wayne's World)، تمثيل مايك مايرز ودانا كارفي، يحقق نجاحا مدهشا.

- كوينتين تارانتينو يخرج أول أفلامه: الفيلم المروِّع (Reservoir Dogs).

- توم كروز يتصدر قائمة النجوم الأعلى إيرادا في أمريكا، يليه ميل جيبسون، وكيفن كوستنر، وجاك نيكلسون، وماكولاي كولكين.

أستراليا: فيلم باز لورمان (Strictly Ball-room)، كوميديا ناجحة ونجمها بول ميركورو ينتقل إلى هوليوود ليلعب بطولة فيلم الإثارة (Exit to Eden).

- جيفري رايت يخرج فيلم العنف (Romper Stomper)، عن زمرة من العنصريين قصيري الشعر.

بلجيكا: ريمي بيلفوكس وأندريه بونزيل وبينوا بويلفورد يخرجون الفيلم المثير للغضب (Man Bites dog)، عن سفاح ارتكب جرائم

بشعة.

بريطانيا: عدد رواد السينما يرتفع إلى 102 مليون متفرج سنويا.

– معالجة ميرشانت إيفوري لرواية إي. إم. فوستر (Howards End)، تمثيل أنتوني هوبكنز وإيما تومبسون، رائعة سينمائية بالغة التميز.

– ريتشارد أتنبورو يخرج «شابلن»، عن حياة عبقري الكوميديا، بطولة روبرت داونري الابن.

– كينيث براناغ يخرج الفيلم الكوميدي «أصدقاء بيتر»، عن اجتماع الشمل الأسري.

– تيرينس دافيز يخرج (The Long Day Closes)، عن فترة أخرى من حياته.

الصين: فيلم زيانج ييمو عن فلاح يبحث عن العدل «قصة كيو جو»، بطولة جونج لي، يحصل على موافقة رسمية بالعرض.

فرنسا: جاك ريفيت يقدم فيلمه (La Belle Noiseuse)، عن حياة فنان، في نسختين طويلة وقصيرة.

هونج كونج: جون وو يحصد نجاحا كبيرا بفيلم العصابات العنيف (Hard Boiled)، تمثيل شاو يونج فات.

أيرلندا: نيل جوردان يخرج فيلم المكائد المثير (The Crying Game) تمثيل ستيفن ري وفوريست ويتاكر وجاي دافيد سون.

المكسيك: فيلم ماريا نوفارو (Danzon) يحقق نجاحا فنيا.

السويد: بيل أوجست يخرج (The Best Intertion)، عن سيناريو لإنجمار برجمان، عن والديه.

1993

أمريكا: ستيفن سبيلبرج يخرج فيلم اليافعين «الحديقة الجوراسية»، الذي يحقق مائة مليون دولار في تسعة أيام، وفيلم الكبار «قائمة شندلر» (أبيض وأسود).

– فيلم جوناثان ديم «فيلادلفيا»، بطولة توم هانكس، ودنيزل واشنطن، وهو أول فيلم هوليوودي يتناول «الأيدز»، يحقق نجاحا جيدا في شباك التذاكر.

– هارولد راميس يخرج الكوميديا الجميلة (Goaundhog Day)، تمثيل بيل موراي.

– فيلم جون ماكتيرمان (Last Hction Hero)، بطولة أرنولد شوارزينجر، يتكلف 100 مليون د ولار ويحقق أقل من 30 مليون دولار داخل أمريكا.

– فيلم بليك إدواردز (Son of the Pink Panther) بطولة الممثل الكوميدي الإيطالي روبرتو بينيني، يفشل تجاريا.

– فيلم جون وو الأول في هوليوود (Hard Target) (هدف صعب)، ظل شاحبا لأفلامه في هونج كونج.

– هوبي جولدبرج تصبح لوقت قصير الممثلة الأعلى أجرا في التاريخ، بحصولها على 8,5 مليون دولار لتمثيل جزء مكمل لفيلم (Sister Act). ثم تتقدم عليها جوليا روبرتس بحصولها على 9 ملايين دولار في فيلم «ماري رايلي».

– دراسة مسحية تبين أن العديد من الأفلام القديمة تتآكل بمعدل أسرع من إمكانية حفظها. فلم ينجح تماما من التآكل سوى فيلم واحد من عشرة أفلام أنتجت في العقد الثاني من هذا القرن، وفيلم واحد من كل خمسة أفلام أنتجت في العشرينيات، بل إن التدهور في جودة الشرائط منتشر في الأفلام المنتجة بعد 1950، فألوانها تخبو، ويتحول الفيلم نفسه إلى راسب طيني بني اللون.

أستراليا: فيلم جين كامبيون «البيانو»،

بطولة هولي هنتر وهارفي كيتل وسام نيل، يحقق نجاحا فنيا وجماهيريا.

بريطانيا: ريتشارد أتنبورو يخرج الفيلم الذي لم يلق تقديرا من النقاد «أرض الظلال»، بطولة أنتوني هوبكنز وديبرا وينجر.

– سالي بوتر تخرج الفيلم غريب الطراز «أورلاندو»، بطولة تيلدا سوينستون.

– فيلم جاري سينيور وفاديم جين الكوميدي منخفض التكلفة (Leon the Pig Farmer) فيلم مُسَلّ وخفيف.

– ديريك جارمان يكمل فيلمه (Blue)، الذي يتناول مرضه، قبل وقت قصير من وفاته بمرض الأيدز.

– قراء صحيفة الغارديان يختارون فيلم (Cinema Paradiso) كأفضل فيلم معاصر.

كندا: جان كلود لوزون يخرج الفيلم التراجيكوميدي «ليولو».

الصين: فيلم تيان زوانجزوانج (The Blu Kile)، عن تاريخ الصين الحديث، يمنع عرضه، لكنه يعرض في الغرب.

– شن كايج يخرج الفيلم الملحمي «وداعا مستر كونكوبين».

فرنسا: فيلم كلود بيري المتشائم (Germinal) (جرثومي)، يصبح أعلى الأفلام الفرنسية تكلفة حتى الآن، لكن الفيلم الذي يحقق أعلى الإيرادات هو فيلم جان ماري بوار الكوميدي العنيف «الزُوّار».

اليابان: تاكيشي كيتانو يحصد شهرة وجماهيرية واسعة بإخراجه وتمثيل فيلم الإثارة (Sonatine).

نيوزيلنده: بيتر جاكسون يلفت الأنظار بفيلمه الضخم (Braindead).

إسبانيا: فيلم بيجاس لونا(n, JamJam n,)يحقق نجاحا فنيا.

السويد: المصور السينمائي سفين نيكفست يتحول إلى الإخراج في الفيلم القاتم (The OX).

تايوان: فيلم آنج لي (The Wedding Banquet)، يحقق نجاحا عالميا. وفيلم هو هسياو هسيين (The Puppet Master) يحقق نجاحا فنيا.

1994

أمريكا: فيلم «فوريست جامب»، ببطله المعاق، يصبح ظاهرة في إيرادات شباك التذاكر، ويحتل المرتبة الرابعة في قائمة الأفلام الأكثر شعبية في تاريخ السينما الأمريكية.

– فيلم ديزني (The Lion King) يصبح أكثر أفلام التحريك نجاحا على الإطلاق.

– كين ريفز يلعب بطولة «بوذا الصغير»، إخراج برناردو برتولتشي، وفيلم (Speed)، إخراج المصور السينمائي الهولندي السابق جان دي بونت. ويضيف الفيلم الأخير أموالا كثيرة إلى رصيده البنكي.

توم كروز وبراد بيت يصبحان مخلدين في فيلم نيل جوردان (Interview With the Vampire) (مقابلة مع مصاص الدماء).

– كوينتين تارانتينو يحقق نجاحا كبيرا في فيلم (Pulp Fiction) معيدا إحياء مسيرة جون ترافولتا.

– أوليفر ستون يخرج (Natural Born Killers)، يسخر فيه من تناول وسائل الإعلام للقتلة السفاحين.

– فيلم «القناع»، بطولة جيم كاري، أنجح أفلام العام الكوميدية.

– فيلم بيل فورسايت (Being Humar)، تمثيل روبين ويليامز، يفشل في شباك التذاكر ويعرب فورسايت عن خيبة أمله في هوليوود.

–،شركة «سوني» تحقق خسائر ، بسبب الأداء الضعيف لكولومبيا.

– كبار المسؤولين في شركة يونيفرسال يشكون من تقييد الشركة المالكة (ماتسوشيتا) لأسلوبهم في العمل.

– ستيفن سبيلبرج ودافيد جيفين وجيفري كاتزنبرج يعلنون إنشاء استوديو جديد ضخم.

أستراليا: كوميديا ستيفان إليوت (عن سباقات السيارات) «مغامرات بريسكيلا، ملكة الصحراء»، بطولة تيرنيس ستامب،و ينجح في شباك التذاكر.

– فيلم رولف دي هير (Bad Boy Bubby)، عن أول احتكاك لرجل مضطرب العقل بالعالم، يلقى استحسانا واستياء بدرجة متساوية.

بريطانيا: فيلم مايك ليغ (Four Weddings and a Funeral) (أربع زيجات وجنازة)، تأليف ريتشارد كيرتس، يصبح أنجح فيلم بريطاني حتى تاريخ عرضه، ويحقق النجومية لهيوج جرانت.

– فيلم كين لوش المثير للجدل (Eady bird, Ladybird) هو أنجح أفلامه منذ (Kes).

– كينيث براناغ يقدم رؤية ملحمية لـ «فرانكشتين» ماري شيلي.

– فرانكو زيفيريللي يبدأ معالجته السينمائية لرواية «جين آير» في استوديوهات «إيلنج»، في الوقت الذي يسعى مخرجو الاستوديو المدين بستة ملايين ونصف مليون جنيه استرليني للحجز على مبانيه.

– ريدلي وتوني سكوت يترأسان تجمعا يعلن عن عزمه على شراء استوديوهات شيبرتون.

– قانون رقابي جديد صارم سيمنع إصدار شرائط فيديو لأفلام عديدة، وتثير الـ (B.B.F.C) ضجة حول منح فيلم ستون (Natural Born Killers) شهادة عرض.

الصين: زيانج ييمو يخرج (To Live)، بتمثيل جونج لي. وتمنعه السلطات من صنع أفلام في الصين لفترة خمس سنوات وتمنع جونج لي من زيارة الغرب.

كوبا: فيلم توماس جوتييريز آليا وجوان كارلوس تابيو «فراولة وشوكولاته» يتناول الجنسية المثلية في «كوبا» كاسترو.

فرنسا: الحكومة تعارض وتقاوم اتفاقية تجارية أمريكية يمكن أن تتغلب على ترتيبات حماية صناع السينما المحليين.

إيطاليا: فيلم روبرتو بينيني «الوحش» يحطم الأرقام القياسية في شباك التذاكر.

بولندا: كيسلوسكي يعلن، أثناء افتتاح عرض فيلمه (Three Colours: Red) في أوروبا، أنه سيعتزل الإخراج السينمائي.

إسبانيا: فيلم فيرناندو ترويبا (Belle's Rpoque) يحقق نجاحا فنيا.

– الحكومة تفرض ضريبة على الأفلام المدبلجة لحماية المنتجين المحليين.

1995

– الاحتفالات بمئوية السينما تبدأ في مختلف أنحاء العالم، ويتواصل المشهد الاحتفالي خلال عام 1996، وهو العام الذي سيلحق فيه البريطانيون بالمناسبة.



جوائز السينما العالمية

ترجمة: أحمد خضر

أولا: جوائز أكاديمية السينما الأمريكية (الأوسكار)

أسست أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة *The Academy Of Motion Picture Arts And Sciences* في عام *1927*. وكان دوجلاس فيربانكس هو أول رئيس لها. وكانت عضويتها، التي ظلت اختيارية، تمنح على أساس الإنجاز المتميز في إحدى مجالات العمل السينمائي. وقد أقيم أول حفل لتوزيع جوائزها في 16 مايو *1929*. وخصصت هذه الجوائز للأفلام التي عرضت في لوس أنجيلوس في الفترة من بداية أغسطس *1927* ونهاية يوليو *1928*. وصمم تمثال الأكاديمية الذهبي دريك جبسون، المدير الفني لشركة مترو جولدن ماير. أما اسم التمثال، الذي أصبح الآن علامة تجارية مسجلة مثله مثل جائزة الأكاديمية، فيقال إنه ينسب إلى سكرتيرة لاحظت أن التمثال يشبه خالها أوسكار، رغم أن عددا من الناس ينسبون إلى أنفسهم اختراع اسم التمثال. ومع مرور الأعوام، أدخلت تعديلات عديدة على مجالات الجائزة. وفي عام *1937*، أضيفت جائزة ارفنج ثالبورج لتخليد ذكرى المدير التنفيذي لشركة مترو جولدن ماير، الذي توفي في عام *1936*، وهي تمنح للمخرجين الذين حققوا مستويات رفيعة في عملهم طوال مشوارهم الفني. وتظل جائزة الأوسكار هي أعظم الجوائز السينمائية على الإطلاق والجائزة الوحيدة التي تمنح دفعة مالية هائلة لحاملها، سواء كان فنانا أو فيلما، وفيما يلي موجز لتاريخ الجائزة وأسماء الفائزين بها:

* المصدر: FILMCORE'S COMPANION, CENTENARY EDITION

1927 / 1928

أفضل فيلم: الأجنحة

الفيلم الأفضل فنيا: الشروق

أفضل مخرج: فرانز بورزاج (السماء السابعة)

أفضل مخرج كوميدي: لويس مايلستون (فارسان عربيان)

أفضل ممثل: إميل جاننجز (القائد الأخير، الموت)

أفضل ممثلة: جانيت جينور (السماء السابعة، ملاك الشارع، الشروق)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بن هكت (الجحيم)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: بنجامين جلازر (السماء السابعة)

أفضل جمل مكتوبة على الشاشة: جوزيف فرانهام (الفضيحة)

أفضل تصوير: تشارلز روشر، كارل ستراس (الشروق)

أفضل ديكور: وليام كاميرون منزس (الغواص، العاصفة)

أفضل مؤثرات: روي بوميروي (الأجنحة)

جوائز خاصة: وارنت بروس عن فيلم (مغني الجاز)، وشارلي شابلن عن كتابته وتمثيله وإخراجه وإنتاجه لفيلم (السيرك).

1928 / 1929

أفضل فيلم: لحن برودواي

أفضل مخرج: فرانك لويد (سيدة الغوص، النهر الحزين، قطار الشحن)

أفضل ممثل: وارنر باكستر (أريزونا القديمة)

أفضل ممثلة: ماري بيكفورد (المغناج Coquette)

أفضل سيناريو: هانز كرالي (الوطني The Patriot)

أفضل تصوير: كليد دي فينا (الظلال البيضاء في بحار الجنوب)

أفضل ديكور: سدريك جيبونز (جسر سان لوي راي)

1929 / 1930

أفضل فيلم: كل شيء هادىء على الجبهة الغربية

أفضل مخرج: لويس مايلستون (كل شيء هادىء على الجبهة الغربية)

أفضل ممثل: جوروج آرليس (دزرائيلي)

أفضل ممثلة: نورما شيرر (المطلقة)

أفضل سيناريو: فرانسيس ماريون (البيت الكبير)

أفضل تصوير: جوزيف روكر، ويلارد فان دير فير (طائر أبيض في القطب الجنوبي)

أفضل ديكور: هارمان روس (ملك اليهود)

أفضل صوت: دوجلاس شيرر (البيت الكبير)

1930 / 1931

أفضل فيلم: سيمارون CIMARON

أفضل مخرج: نورمان توروج (الغر Skippy)

أفضل ممثل: ليونيل باريمور (روح حرة)

أفضل ممثلة: ماري دريسلر (مين وبيل Min And Bill)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جون مونك ساندرز (دورية الفجر)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: هوارد إستبروك (سيمارون)

أفضل تصوير: فلويد كروسبي (تابو Tabu)

أفضل ديكور: ريكس ري (سيمارون)

أفضل صوت: قسم الصوت في شركة بارامونت

1931 / 1932

أفضل فيلم: جراند هوتيل Grand Hotel

أفضل مخرج: فرانك بورزاج (فتاة سيئة)

أفضل ممثل: والاس بيري (البطل)

أفضل ممثلة: هيلين هايز (خطيئة مادلين كلوديت)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: فرانسيس ماريون (البطل)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: إدوين بورك (فتاة سيئة)

أفضل تصوير: لي جارمس (قطار شنغهاي السريع)

أفضل ديكور: جوردون ويلز (عبر الأطلنطي)

أفضل صوت: قسم الصوت في شركة بارامونت

أفضل فيلم كرتون: زهور وأشجار

أفضل فيلم كوميدي قصير: صندوق الموسيقى

أفضل فيلم روائي قصير: سياف البحر المصارع Wrestling Swordfish

جائزة خاصة: شركة والت ديزني لابتكارها لشخصية ميكي ماوس

1932 / 1933

أفضل فيلم: الموكب

أفضل مخرج: فرانك لويد (الموكب)

أفضل ممثل: تشارلز لوتون (الحياة الخاصة لهنري الثامن)

أفضل ممثلة: كاثرين هيبورن (بهاء الصباح Morning Glory)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: روبرت لورد (طريق الاتجاه الواحد)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: فكتور هيرمان

وسارة ماسون (نساء صغيرات)
أفضل تصوير: تشارلز بريانت (وداعا للسلاح)
أفضل ديكور: وليام دار لنج (الموكب)
أفضل صوت: هارولد لويس (وداعا للسلاح)
أفضل فيلم كرتون: ثلاثة خنازير صغيرة
أفضل فيلم كوميدي قصير: هكذا هو هاريس
أفضل فيلم روائي قصير: كاراكوتا Krakatoa

1934

أفضل فيلم: حدث ذات ليلة
أفضل مخرج: فرانك كابرا (حدث ذات ليلة)
أفضل مخرج مساعد: جون ووترز (Viva Villa)
أفضل ممثل: كلارك جيبل (حدث ذات ليلة)
أفضل ممثلة: كلوديت كولبرت (حدث ذات ليلة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: آرثر سيزار (ميلودراما مانهاتن)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روبرت ريسكن (حدث ذات ليلة)
أفضل تصوير: فكتور ميلنر (كليوباترة)
أفضل ديكور: سدريك جيبونز، فردريك هوب (الأرملة الطروب)
أفضل أغنية: أغنية The Continental (المطلقة اللعوب)
أفضل موسيقى: أوسكار شرتزينر، جس خان (ليلة حب)
أفضل صوت: جون ليفاداري (ليلة حب)
أفضل مونتاج: كونراد نيفيج (الإسكيمو)
أفضل فيلم كرتون: السلحفاة والأرنب
أفضل فيلم كوميدي قصير: الصرصار
أفضل فيلم روائي قصير: مدينة الشمع
جائزة خاصة: شيرلي تمبل

1935

أفضل فيلم: تمرد على السفينة بونتي
أفضل مخرج: جون فورد (الواشي)
أفضل مخرج مساعد: كليم بيوتشامب (حياة بنجال لنسر)
أفضل مصمم رقصات: ديف جاولد عن فيلم «لحن برودواي» في عام 1936 وفيلم «الفولي برجير»
أفضل ممثل: فكتور مكلاجلن (الواشي)
أفضل ممثلة: بيت ديفيز (الخطر)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بن هكت وتشارلز ماك آرثر (الوغد)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: دودلي نيكولز (الواشي)
أفضل تصوير: هال موهر (حلم ليلة صيف)
أفضل ديكور: ريتشارد داي (الملاك الخفي)
أفضل أغنية: أغنية Lullaby Of Broadway من فيلم «المنقبون عن الذهب»
أفضل موسيقى: ماكس ستاينر (الواشي)
أفضل صوت: دوجلاس شيرار (ماريتا اللعوب)
أفضل مونتاج: رالف داوسون (حلم ليلة صيف)
أفضل فيلم كرتون: ثلاث قطات يتيمات
أفضل فيلم كوميدي قصير: كيف تنام
أفضل فيلم روائي قصير: الطيران فوق جبل إفرست
جائزة خاصة: ديفيد وارك جريفيث

1936

أفضل فيلم: زيجفلد العظيم The Great Ziegfeld
أفضل مخرج: فرانك كابرا (السيد ديدز يذهب إلى المدينة)
أفضل مخرج مساعد: جاك سوليفان (مهمة الفرقة الخفيفة)
أفضل مصمم رقصات: سيمور فليكس (زيجفلد العظيم)
أفضل ممثل: بول موني (قصة لويس باستير)
أفضل ممثلة: كيل ساندر جارد (أنتوني العاثر الحظ)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بيير كولينجز وشريدان جبني (حياة لويس باستير)
أفضل تصوير: جايتانو جوديو (أنتوني العاثر الحظ)
أفضل ديكور: رتشارد داي (دودسوورث Dodsworth)
أفضل أغنية: أغنية THE WAY YOU LOOK TO-NIGHT من فيلم «وقت موسيقى السوينج» SWINGTIME
أفضل موسيقى: إريك وولفجانج كورنجولد (أنتوني العاثر الحظ)
أفضل صوت: دوجلاس شيرار (سان فرانسيسكو)
أفضل مونتاج: رالف داوسون (أنتوني العاثر الحظ)
أفضل فيلم كرتون: أبناء العم الريفيون
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): الضجر من التعليم
أفضل فيلم قصير (بكرتين): الشعب يدفع الثمن
أفضل فيلم قصير ملون: امنحني الحرية
جائزة خاصة: لفيلم «مسيرة الزمن» للثورة التي أدخلها على الجريدة السينمائية، ولكل من هوارد جرين وهارولد روسون للتصوير السينمائي (حديقة الله)

1937

أفضل فيلم: حياة إميل زولا
أفضل مخرج: ليو مكاري (الحقيقة البشعة)
أفضل مخرج مساعد: روبرت ويب (شيكاغو القديمة)
أفضل مصمم رقصات: هرمس بان (آنسة في محنة)
أفضل ممثل: سبنسر تراسي (القادة الشجعان)

أفضل ممثلة: لويز رينر (الأرض الطيبة)
أفضل ممثل مساعد: جوزيف تشايلدكراوت (حياة إميل زولا)
أفضل ممثلة مساعدة: آليس بريدي (شيكاغو القديمة)
أفضل قصة أصلية: ويليام ويلمان، روبرت كارسون (مولد نجمة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: هاينز هيرالد، جيزا هرزج، تورمان ريلي راين (حياة إميل زولا)
أفضل تصوير: كارل فروند (الأرض الطيبة)
أفضل ديكور: ستيفن جوسون (الأفق المفقود)
أفضل أغنية: أغنية SWEET LEILANI من فيلم «زواج وايكيكي»
أفضل موسيقى: تشارلز بريفين (مائة رجل وفتاة واحدة)
أفضل صوت: توماس مولتون (الإعصار)
أفضل مونتاج: جين هافليك، جين ملتون (الأفق المفقود)
أفضل فيلم كرتون: ميل العجوز
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): الحياة الخاصة لجانيت
أفضل فيلم قصير (بكرتين): الكنز المدفون
أفضل فيلم قصير ملون: حكمة بيني
جائزة خاصة: ماك سينيت لمساهمته للتقنية الكوميدية، وإدجار برجن عن فيلمه «تشارلي مكارثي»، والمكتبة السينمائية في متحف الفن الحديث، وهوارد جرين للتصوير السينمائي الملون (مولد نجمة)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: باريل زانوك

1938

أفضل فيلم: لا يمكنك أن تأخذها معك
أفضل مخرج: فرانك كابرا (لا يمكنك أن تأخذها معك)
أفضل ممثل: سبنسر تراسي (بلدة الفتيان)
أفضل ممثلة: بيت ديفيز (جيزبل)
أفضل ممثل مساعد: والتر بريتان (كنتاكي)
أفضل ممثلة مساعدة: فاي بنتر (جيزبل)
أفضل قصة أصلية: إليانور جريفين، دور شاري (بلدة الفتيان)
أفضل سيناريو: جورج برنارد شو، وشارك في صياغته إيان دار لبل، سيسيل لويس، و.ب. ليسكومب (بيجماليون)
أفضل تصوير: جوزيف روتنبرج (الفالس العظيم)
أفضل ديكور: كارل ويل (مغامرات روبين هود)
أفضل أغنية: أغنية THANKS FOR THE MEMORY من فيلم (الحفلة الكبيرة)
أفضل موسيقى: إريك وولفجانج كورنجولد (مغامرات روبن هود)
أفضل صوت: توماس مولتون وقسم الصوت في شركة يوناتيد أرتستس (راعي البقر والسيدة)
أفضل مونتاج: رالف داوسون (مغامرات روبن هود)
أفضل فيلم كرتون: الثور فرديناند
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): الأمهات قد يعشن
أفضل فيلم قصير (بكرتين): (إعلان الاستقلال)
جوائز خاصة: دينا دوربن وميكي روني، هاري وارنر، والت ديزني، أوليفر مارش وآلان دافي للتصوير الملون (قلوب عذبة)، جوردون جننجز وفارسيوت إدوارت ولورين رايدر وآخرين للمؤثرات الخاصة في فيلم (سرب الشمال)، وآرثر بول لمساهمته في تطوير استخدام الألوان.
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: هال واليس

1939

أفضل فيلم: ذهب مع الريح
أفضل مخرج: فكتور فلمنج (ذهب مع الريح)
أفضل ممثل: روبرت دونال (وداعا سيد تشبس)
أفضل ممثلة: فيفيان لي (ذهب مع الريح)
أفضل ممثل مساعد: توماس ميتشل (عربة البريد)
أفضل ممثلة مساعدة: هاتي مكدانيل (ذهب مع الريح)
أفضل قصة أصلية: لويس فوستر (السيد ديدز يذهب إلى واشنطن)
أفضل سيناريو: سيدني هوارد (ذهب مع الريح)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جريج تولاند (مرتفعات ويذرنج)
أفضل تصوير (ملون): إرنست هالر، راي رينهان (ذهب مع الريح)
أفضل ديكور: ليل ويلر (ذهب مع الريح)
أفضل صوت: برنارد براون وقسم الصوت في شركة يونيفرسال (عندما يأتي الغد)
أفضل مونتاج: هال كرن، جيمس نيوكوم (ذهب مع الريح)
أفضل مؤثرات خاصة: إي هانسن، فريد سرسن (جاء المطر)
أفضل أغنية: أغنية OVER THE RAINBOW من فيلم (ساحر أوز)
أفضل موسيقى تصويرية: رتشارد هجمان، فرانك هارلنج،جون ليبولد، ليو شاكن (عربة البريد)
أفضل موسيقى وضعت خصيصا لفيلم: هربرت ستوثارت (ساحر أوز)
أفضل فيلم كرتون: البطوطة القبيحة
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): الدببة الصغيرة

الفضولية

أفضل فيلم قصير (بكرتين): أبناء الحرية

جوائز خاصة: دوجلاس فيربانكس، صندوق إغاثة الصور المتحركة، جودي جارلاند ووليام كاميرون منزس لاستخدام الألوان (ذهب مع الريح)، شركة تكنيكلور

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ديفيد سليزنيك

1940

أفضل فيلم: ريبيكا

أفضل مخرج: جون فورد (عناقيد الغضب)

أفضل ممثل: جيمس ستيوارت (قصة فيلادلفيا)

أفضل ممثلة: جنجر روجرز (كيتي فويل KITTY FOYLE)

أفضل ممثل مساعد: والتر برينان (ابن الغرب)

أفضل ممثلة مساعدة: جين دارويل (عناقيد الغضب)

أفضل قصة أصلية: بنجامين جليزر، جون تولدي (إنهض يا حبي)

أفضل سيناريو كتب مباشرة للسينما: برستون ستورجاس (ماكجنتي العظيم)

أفضل سيناريو: دونالد أودجن ستيوارت (قصة فيلادلفيا)

أفضل تصوير (أبيض وأسود): جورج بارنز (ريبيكا)

أفضل تصوير (ملون): جورج بريندال (لص بغداد)

أفضل ديكور: سدريك جيبونز، بول جروس (كبرياء وأذى)

أفضل صوت: دوجلاس شيرار وقسم الصوت في شركة مترو جولدن ماير (ابدأ العزف)

أفضل مونتاج: آن بوتشنز (شرطة جبال الشمال الغربي)

أفضل مؤثرات خاصة: لورنس بولتر، جاك ويتني (لص بغداد)

أفضل أغنية: أغنية WHEN YOU WISH UPON A STAR من فيلم (بينوكيو)

أفضل موسيقى تصويرية: ألفريد نيومان (طريق بان الزائف)

أفضل موسيقى وضعت خصيصا لفيلم: ليف هارلن، بول سميث، نيد واشنطن (بينوكيو)

أفضل فيلم كرتون: المجرة

أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): أسرع من لمح البصر

أفضل فيلم قصير (بكرتين): تيدي، الفارس الخشن

جوائز خاصة: بوب هوب، الكولونيل ناثان ليفنسون

1941

أفضل فيلم: كم كان الوادي أخضر

أفضل مخرج: جون فورد (كم كان الوادي أخضر)

أفضل ممثل: جاري كوبر (السيرجانت يورك)

أفضل ممثلة: جوان فونتين (الشك)

أفضل ممثل مساعد: دونالد كريسب (كم كان الوادي أخضر)

أفضل ممثلة مساعدة: ماري أستور (الكذبة الكبيرة)

أفضل قصة أصلية: هاري سيجال (ها قد جاء السيد جوردان)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: هرمان منكوفتش، أورسون ويلز (المواطن كين)

أفضل سيناريو: سيدني بوشمان، سيتون ميلر (ها قد جاء السيد جوردان)

أفضل تصوير (أبيض وأسود): آرثر ميلر (كم كان الوادي أخضر)

أفضل تصوير (ملون) إرنست بالمر، راي ريناهان (دماء ورمال)

أفضل ديكور (أبيض وأسود): ريتشارد داي، ناثان دوران (كم كان الوادي أخضر)

أفضل ديكور (ملون): سدريك جيبونز، جوزيف رايت (دماء ورمال)

أفضل صوت: جاك ويتني (امرأة هاملتون)

أفضل مونتاج: وليام هولمز (السير جنت يورك)

أفضل مؤثرات خاصة: فارسيوت إدوارت، جوردون جننجز، لويس ميسينكوب (أريد أجنحة)

أفضل أغنية: أغنية THE LAST TIME I SAW PARIS من فيلم (سيدتي كوني طيبة)

أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي: برنارد هيرمان (كل النقود تصلح للشراء)

أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: فرانك تشرشل، أوليفر والاس (دمبو DUMBO)

أفضل فيلم تسجيلي: جزيرة تشرشل

أفضل فيلم كرتون: فيلم LED A PAW

أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): عن الحمقى والألغاز

أفضل فيلم قصير (بكرتين): الشارع الرئيسي ساعة الذروة

جوائز خاصة: راي سكوت لإنتاجه فيلم (كوكان)، وزارة الإعلام البريطانية لإنتاجها فيلم (هدف الليلة)، ليوبولد ستيكوفسكي لفيلمه (فانتازيا)، والت ديزني ووليام جاريتي وجون هوكنز، وشركة RCA عن الصوت في فيلم (فانتازيا)

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: والت ديزني

1942

أفضل فيلم: السيدة مينيفر Mrs Miniver

أفضل مخرج: ويليام وايلر (السيدة مينيفر)
أفضل ممثل: جيمس كاجني (اليانكي المتأنق العابث Yankee Doodle Dandy)
أفضل ممثلة: جرير كارسون (السيدة مينيفر)
أفضل ممثل مساعد: فان هلفين (جوني إيجر Johnny Eager)
أفضل ممثلة مساعدة: تيريزا رايت (السيدة مينيفر)
أفضل قصة أصلية: إميريك برسبرجو (الغزاة)
أفضل سيناريو أصلي: مايكل كانين، رينج لاردنر (امرأة العام)
أفضل سيناريو: جورج فروشل، جيمس هيلتون، كلودين وست، آرثر ويمبرز (السيدة مينيفر)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جوزيف روتنبرج (السيدة مينيفر)
أفضل تصوير (ملون): ليون شامروي (البجعة السوداء)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): رتشارد داي، جوزيف رايت (هذا قبل كل شيء)
أفضل ديكور (ملون): رتشارد داي جوزيف رايت (جال سال)
أفضل صوت: ناثان ليفنسون وقسم الصوت في شركة وارنر (اليانكي المتأنق العابث)
أفضل مونتاج: دانييل ماندل (كبرياء اليانكي)
أفضل مؤثرات خاصة: فارسيوت إدوارت، جوردون جننجز، ويليام بيريرا، لويس ميسنكوب، (اغتصاب الريح البرية)
أفضل أغنية: أغنية White Christmas من فيلم (هوليداي إن)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ماكس ستاينر (المسافر الآن)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: راي هايندورف، هاينز رويمهلد (اليانكي المتأنق العابث)
أفضل فيلم تسجيلي: بحرية الولايات المتحدة (معركة ميدواي)
أفضل فيلم كرتون: وجه الفوهرر
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): الحديث عن الحيوانات وعائلاتها
أفضل فيلم قصير: (بكرتين) خلف خطوط الواجب
جوائز خاصة: تشارلز بوير، نويل جاوارد، مترو جولدن ماير لسلسلة أفلام آندي هاردي
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: سيدني فرانكلين

1943
أفضل فيلم: كازابلانكا
أفضل مخرج: مياكل كورتيز (كازابلانكا)
أفضل ممثل: بول لوكاس (راقب الراين)
أفضل ممثلة: جينيفر جونز (أغنية برناديت)
أفضل ممثل مساعد: تشارلز كوبورن (كلما زاد اللهو)
أفضل ممثلة مساعدة: كاتينا باكسينو (لمن تدق الأجراس)
أفضل قصة أصلية: ويليام ساروبان (الكوميديا الإنسانية)
أفضل سيناريو أصلي: نورمان كراسنا (أميرة رورك)
أفضل سيناريو: جوليوس إبستاين، فيليب إبستاين، هوارد كوخ (كازابلانكا)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): آرثر ميلر (أغنية برناديت)
أفضل تصوير (ملون): هال مور، هوارد جرين (شبح الأوبرا)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): جيمس باسيفي، ويليام دار لينج (أغنية برناديت)
أفضل ديكور (ملون): ألكسندر جوليتزين ماجون جودمان (شبح الأوبرا)
أفضل صوت: ستيفان دون وقسم الصوت في شركة RKO (هذه أرضي)
أفضل مونتاج: جورج آمي (القوات الجوية)
أفضل مؤثرات خاصة: فريد سرسن، روجر هيمان (الغطس الخاطف)
أفضل أغنية: أغنية YOU'LL NEVER KNOW من فيلم (هالو فيسكو هالو)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ألفريد نيومان (أغنية برناديت)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقى: راي هندورف (هذا هو الجيش)
أفضل فيلم تسجيلي: السابع من ديسمبر
أفضل فيلم كرتون: الفأر اليانكي المتأنق
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): المقاتلون البرمائيون
أفضل فيلم قصير (بكرتين): موسيقى سماوية
جائزة خاصة: جورج بال
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: هال واليس

1944
أفضل فيلم: سأسير في طريقي
أفضل مخرج: ليو مكاري (سأسير في طريقي)
أفضل ممثل: بن كروسبي (سأسير في طريقي)
أفضل ممثلة: إنجريد برجمان (المصباح الغازي)
أفضل ممثل مساعد: باري فتزجيرالد (سأسير في طريقي)

أفضل ممثلة مساعدة: إثيل باريمور (القلب الوحيد)
أفضل قصة أصلية: ليو مكاري (سأسير في طريقي)
أفضل سيناريو أصلي: لامار تروتي (ويلسون)
أفضل سيناريو: فرانك بولتر، فرانك كافت (سأسير في طريقي)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جوزيف لاشال (لاورا)
أفضل تصوير (ملون): ليون شامروي (ويلسون)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): سدريك جيبونز، ويليام فيراري (المصباح الغازي)
أفضل ديكور (ملون): ويار إنن (ويلسون)
أفضل صوت: إي هانس وقسم الصوت في شركة TCF (ويلسون)
أفضل مونتاج: باربرة ماكلين (ويلسون)
أفضل مؤثرات خاصة: آرنولد جيلسبي، دونالد جاروس، جوردون جننجز، دوجلاس شيرر (ثلاثين ثانية فوق طوكيو)
أفضل أغنية: أغنية Swinging On A Star من فيلم (سأسير في طريقي)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ماكس ستاينز (منذ أن رحلت)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: كارمن دراجون، موريس ستولوف (فتاة الغلاف)
أفضل فيلم تسجيلي: مع مشاة الأسطول في تاراوا
أفضل فيلم كرتون: Mouse Trouble
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): من هو في أرض الحيوان
أفضل فيلم (بكرتين): لن ألعب
جائزة خاصة: مارجريت أوبريان
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: داريل زانوك

1945

أفضل فيلم: نهاية الأسبوع الضائعة
أفضل مخرج: بيلي وايلدر (نهاية الأسبوع الضائعة)
أفضل ممثل: راي ميلاند (نهاية الأسبوع الضائعة)
أفضل ممثلة: جوان كروفورد (طعنة ميلدريد)
أفضل ممثل مساعد: جيمس دون (شجرة تنمو في بروكلين)
أفضل ممثلة مساعدة: آن ريفر (المخملي الوطني)
أفضل قصة أصلية: تشارلز بوث (منزل الشارع 92)
أفضل سيناريو أصلي: ريتشارد شفايزر (ماري لويز)
أفضل سيناريو: تشارلز براكت، بيلي وايلدر (نهاية الأسبوع الضائعة)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): هاري ستراادلنج (صورة دوريان جراي)
أفضل تصوير (ملون): ليون شامروي (اتركها للمساء)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): هانز دراير (شمس ودماء)
أفضل ديكور (ملون): هانز دراير، إرنست فجت (جدول الرجل الفرنسي)
أفضل صوت: ستيفن دون وقسم الصوت في شركة RKO (أجراس سان ماري)
أفضل مونتاج: روبرت كرن (المخملي الوطني)
أفضل مؤثرات خاصة: جون فولتون، أ. و.جونز (رجل العجائب)
أفضل أغنية: أغنية It Might As Well Be Spring من فيلم (سوق الولاية)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ميكلوس روزاس (المسحور)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: جورجي ستول (الاستعداد للابحار)
أفضل فيلم تسجيلي: المجد الحقيقي
أفضل فيلم كرتون: Quite Please
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): سلم إلى الشتاء
أفضل فيلم (بكرتين): نجم في الليل
جوائز خاصة: والتر وانجر، بيجي آن جارنر.

1946

أفضل فيلم: أفضل أيام العمر
أفضل مخرج: ويليام وايلر (أفضل أيام العمر)
أفضل ممثل: فردريك مارش (أفضل أيام العمر)
أفضل ممثلة: أوليفيا دي هافيلاند (لكل منا ما يخصه)
أفضل ممثل مساعد: هارولد راسل (أفضل أيام العمر)
أفضل ممثلة مساعدة: آن باكستر (حافة الموسي)
أفضل قصة أصلية: كليمنت دان (إجازة من الزواج)
أفضل سيناريو أصلي: موريل بوكس، سيدني بوكس (الحجاب السابع)
أفضل سيناريو: روبرت شيروود (أفضل أيام العمر)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): آرثر ميلر (آنا وملك سيام)
أفضل تصوير (ملون): تشارلز روشر، ليونارد سميث، آرثر آرلينج (الحنين)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): ليل ويلر، ويليام دار لينج (آنا وملك سيام)
أفضل ديكور (ملون): سدريك جيبونز، بول جروس (الحنين)
أفضل صوت: جون ليفاداري وقسم الصوت في شركة كولومبيا (قصة جونسون)

أفضل مونتاج: دانييل ماندل (أفضل أيام العمر)
أفضل مؤثرات خاصة: توماس هوارد (روح سعيدة)
أفضل أغنية: أغنية On The Atchison, Topeka And The Santa Fe من فيلم (فتيات هارفي)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: هيو فرايدهوفر (أفضل أيام العمر)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: موريس ستولوف (قصة جونسون)
أفضل فيلم تسجيلي: بذور القدر
أفضل فيلم كرتون: The Cat Concerto
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): واجه خطرك
أفضل فيلم قصير (بكرتين): فتى وكلبه
جائزة خاصة: لورنس أوليفييه، هارولد راسل، إرنست لوبيتش، كلود جرمان
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: صامويل جولدوين

1947

أفضل فيلم: اتفاق الجنتلمان
أفضل مخرج: إليا كازان (اتفاق الجنتلمان)
أفضل ممثل: رونالد كولمان (حياة مزدوجة)
أفضل ممثلة: لوريتا يانج (ابنة المزارع)
أفضل ممثل مساعد: إدوارد جوين (معجزة في الشارع34)
أفضل ممثلة مساعدة: سيلست هولم (اتفاق الجنتلمان)
أفضل قصة أصلية: فالنتين ديفيز (معجزة في الشارع 34)
أفضل سيناريو أصلي: سيدني شلدون (الأعزب والمراهقة)
أفضل سيناريو: جورج سيتون (معجزة في الشارع34)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جاي جرين (آمال رائعة)
أفضل تصوير (ملون): جاك جارديف (النرجسية السوداء)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): جون بريان (آمال رائعة)
أفضل ديكور (ملون): ألفريد يونج (النرجسية السوداء)
أفضل صوت: جوردون سوير وقسم الصوت في شركة جولدوين (زوجة القس)
أفضل مونتاج: فرانسيس ليون، روبرت باريش (جسد وروح)
أفضل مؤثرات خاصة: أرنولد جلسبي، وارن نيوكومب، دوجلاس شيرر، مايكل ستينور (شارع الدولفين الأخضر)
أفضل أغنية: أغنية Zip-A-Dee-Doon-Dah من فيلم (أغنية الجنوب)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ميكلوس روزا (حياة مزدوجة)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: ألفريد نيومان (أمي ارتدت ثوبها الضيق)
أفضل فيلم تسجيلي: الخطوات الأولى
أفضل فيلم كرتون: Tweetie Pie
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): وداعا آنسة تورلوك
أفضل فيلم قصير (بكرتين): تسلق قمة ماترهورن
جوائز خاصة: جيمس باسكت، فيلم «بيل وكو»، فيلم «ماسح الأحذية» (للفيلم الأجنبي)

1948

أفضل فيلم: هاملت
أفضل مخرج: جون هيوستون (كنز سييرا ماديرا)
أفضل ممثل: لورنس أوليفييه (هاملت)
أفضل ممثلة: جين ويمان (جوني بليندا)
أفضل ممثل مساعد: والتر هيوستون (كنز سييرا ماديرا)
أفضل ممثلة مساعدة: كلير تريفور (مفتاح الحركة البطيئة)
أفضل قصة أصلية: ريتشارد سوايزر، ديفيد ويشلر (البحث)
أفضل سيناريو: جون هيوستون (كنز سييرا ماديرا)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): ويليام دانييلز (المدينة العارية)
أفضل تصوير (ملون): جوزيف فالنتاين، ويليام سكال، وينتون هوك (Joan Of Arc)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): روجر فورس (هاملت)
أفضل ديكور (ملون): هاين هكروث، آرثر لاوسون (الحذاء الأحمر)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): روجر فورس (هاملت)
أفضل تصميم أزياء (ملون): دوروثي جيكنز، كارينسكا (Joan Of Arc)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة TCF (وكر الأفعى)
أفضل مونتاج: بول ويزرواكس (المدينة العارية)
أفضل مؤثرات خاصة: بول إيجلر، ماكميلان جونسون، راسل شيرمان، كلارنس سليفر، تشارلز فريمان جيمس ستيوارت (صورة لجيني)
أفضل أغنية: أغنية Buttons And Bows من فيلم (الأبيض)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: بريان إيسدال (الحذاء الأحمر)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: جوني جرين، روجر إيدنز (موكب عيدالفصح)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: نحو الاستقلال
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: أرض الأسرار
أفضل فيلم كرتون: The Little Orphan
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): سيمفونية مدينة
أفضل فيلم قصير (بكرتين): الجزيرة المعزولة
جوائز خاصة: إيفان ياندل، سيد جرومان، أدولف زوكور، والتر وانجر، ميسيو فنسنت (الفيلم الأجنبي)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: جيري والد

1949

أفضل فيلم: كل رجال الملك
أفضل مخرج: جوزيف مانكيفيتش (رسالة إلى ثلاث زوجات)
أفضل ممثل: بروديك جروفيلد (كل رجال الملك)
أفضل ممثلة: أوليفيا دي هافيلاند (الوريثة)
أفضل ممثل مساعد: دين جاجر (الساعة الثانية عشرة)
أفضل ممثلة مساعدة: مرسيدس مكمبريدج (كل رجال الملك)
أفضل قصة أصلية: دوجلاس مورو (قصة ستراتون)
أفضل سيناريو: جوزيف مانكيفيتش (رسالة إلى ثلاث زوجات)
أفضل سيناريو وقصة: روبرت بيروش (أرض المعركة)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): بول فوجل (أرض المعركة)
أفضل تصوير (ملون): ونتون هوك (إنها ترتدي شريطة صفراء)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): جون ميهان، هاري هورنر (الوريثة)
أفضل ديكور (ملون): سدريك جيبونز، بول جروس (نساء صغيرات)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد، جيل ستيل (الوريثة)
أفضل تصميم أزياء (ملون): ليث رودس، ترافيلا، مارجوري بيست (مغامرات دون جوان)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة TCF (الساعة الثانية عشرة)
أفضل مونتاج: هاري جيرستاد (البطل)
أفضل مؤثرات خاصة: Mighty Joy Young
أفضل أغنية: Baby It's Cold Outside من فيلم (ابنة نبتون)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: آرون كوبلاند (الوريثة)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: روجر إيدنز، ليني هايتون (في البلدة)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: فرصة للحياة
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الفجر في أودي
أفضل فيلم كرتون: For Scent-Imental Reasons
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): حفلة منزلية في الماء
أفضل فيلم (بكرتين): فان جوخ
جوائز خاصة: بوبي دريسكول، فريد أستير، سيسيل دي ميل، جين هرشولت، «سارقو الدراجة» (للفيلم الأجنبي)

1950

أفضل فيلم: كل شيء عن حواء
أفضل مخرج: جوزيف مانكيفيتش (كل شيء عن حواء)
أفضل ممثل: جوس فيرر (سيرانو دي برجراك)
أفضل ممثلة: جودي هوليداي (ولدت بالأمس)
أفضل ممثل مساعد: جورج ساندرز (كل شيء عن حواء)
أفضل ممثلة مساعدة: جوزفين هال (هارفي)
أفضل قصة أصلية: إدنا آنهالت، إدوارد آنهالت (أمير في الشوارع)
أفضل سيناريو: جوزيف مانكيفيتش (كل شيء عن حواء)
أفضل قصة وسيناريو: تشارلز باركت، بيلي وايلدر، د.م.مارشمان (شارع الغروب)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): روبرت كراسكر (الرجل الثالث)
أفضل تصوير (ملون): روبرت سرتس (كنور الملك سليمان)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): هانز دراير، جون ميهان (شارع الغروب)
أفضل ديكور: (ملون) هانز دراير، والتر تايلر (شمشون ودليلة)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد، تشارلز ليماير (كل شيء عن حواء)
أفضل تصميم أزياء ملون: إديث هيد، دوروثي جيكنز، إليوس جنسن، جيل ستيل، جوين ووكلينح (شمشون ودليلة)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة TCF (كل شيء عن حواء)
أفضل مونتاج: رالف وينترز، كونراد نرفيج (كنوز الملك سليمان)
أفضل مؤثرات خاصة: فيلم (قمر القدر)
أفضل أغنية: أغنية Mona Lisa من فيلم (كابتن كاري)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: فرانز واكسمان (شارع الغروب)

أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: أدولف دويتش، روجر إيدنز (آني خذي مسدسك)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: لماذا كوريا؟
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: العملاق: قصة مايكل أنجلو.
أفضل فيلم كرتون: Gerald Mcboing Boing
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): جد الأجناس
أفضل فيلم قصير (بكرتين): وادي شجاع
جوائز فخرية: جورج مورفي، لويس ماير، «جدران مالاباجا» (للفيلم الأجنبي)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: داريل زانوك

1951

أفضل فيلم: أمريكي في باريس
أفضل مخرج: جورج ستيفنز (مكان تحت الشمس)
أفضل ممثل: همفري بوجارت (ملكة أفريقيا)
أفضل ممثلة: فيفيان لي (عربة اسمها الرغبة)
أفضل ممثل مساعد: كارل مالدين(عربة اسمها الرغبة)
أفضل ممثلة مساعدة: كيم هنتر (عربة اسمها الرغبة)
أفضل قصة أصلية: بول دين، جيمس برنارد (سبعة أيام حتى الظهيرة)
أفضل سيناريو: مايكل ويلسون، هاري براون (مكان تحت الشمس)
أفضل قصة وسيناريو: آلان جي ليرنر (أمريكي في باريس)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): ويليام ميلور (مكان تحت الشمس)
أفضل تصوير (ملون): ألفريد جليكس (أمريكي في باريس)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): ريتشارد داي (عربة اسمها الرغبة)
أفضل ديكور (ملون): سدريك جيبونز، برستون آمس (أمريكي في باريس)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد (مكان تحت الشمس)
أفضل تصميم أزياء (ملون): أوري كيلي، والتر بلانكت، إيرين شاراف (أمريكي في باريس)
أفضل صوت: دوجلاس شيرر (كاروسو العظيم)
أفضل مونتاج: ويليام هورنبك
أفضل مؤثرات خاصة: صدام العوالم
أفضل أغنية: أغنية In The Cool, Cool, Cool Of The Evening من فيلم (ها قد جاء العريس)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: فرانز واكسمان (مكان تحت الشمس)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: جوني جرين، سول شابلن (أمريكي في باريس)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: بنجي
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: كون - تيكي
أفضل فيلم كرتون: Two Mouseketeers
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): عالم الأولاد
أفضل فيلم قصير (بكرتين): نصف فدان طبيعة
جوائز فخرية: جين كيلي، «راشومون» (للفيلم الأجنبي)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: آرثر فريد

1952

أفضل فيلم: أعظم استعراض على الأرض
أفضل مخرج: جون فورد (الرجل الهادىء)
أفضل ممثل: جاري كوبر (منتصف الظهيرة)
أفضل ممثلة: شيرلي بوث (شيبا الصغيرة عودي ثانية)
أفضل ممثل مساعد: أنتوني كوين (فيفا زاباتا)
أفضل ممثلة مساعدة: جلوريا جراهام (الشرير والجميلة)
أفضل قصة أصلية: فريدريك فرانك، ثيودور جون، فرانك كافيت (أعظم استعراض على الأرض)
أفضل سيناريو: تشارلز شين (الشرير والجميلة)
أفضل قصة وسيناريو: تي كلارك (عصابة لافندر هيل)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): روبرت سورتس (الشرير والجميلة)
أفضل تصوير (ملون): وينتون هوش، آرشي ستوت (الرجل الهادىء)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): سدريك جبسون، إدوارد كارفانجو (الشرير والجميلة)
أفضل ديكور (ملون): بول شيريف (الطاحونة الحمراء)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): هيلين روس (الشرير والجميلة)
أفضل تصميم أزياء (ملون): مارسيل فيرتس (الطاحونة الحمراء)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة لندن فيلم (كسر حاجز الصوت)
أفضل مونتاج: إلمو ويليامز، هاري جير ستاد (منصف الظهيرة)
أفضل مؤثرات خاصة: فيلم (مغامرة بلايموث)
أفضل أغنية: أغنية High Noon من فيلم (منتصف الظهيرة)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ديمتري تيومكين (منتصف الظهيرة)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: ألفريد

نيومان (مع أغنية في قلبي)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: الجيران
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: البحر من حولنا
أفضل فيلم كرتون: Johann Mouse
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): ضوء في النافذة
أفضل فيلم قصير (بكرتين): طيور الماء
جوائز فخرية: جورج ألفريد متشل، جوزيف شينيك، ميريان كوبر، هارولد لويد، بوب هوب، «ألعاب محرمة» (للفيلم الأجنبي)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: سيسيل دي ميل

1953
أفضل فيلم: من هنا وإلى الأبد
أفضل مخرج: فريد زينمان (من هنا وإلى الأبد)
أفضل ممثل: ويليام هولدن (معسكر الاعتقال رقم 17)
أفضل ممثلة: أودي هيبورن (عطلة في روما)
أفضل ممثل مساعد: فرانك سيناترا (من هنا وإلى الأبد)
أفضل ممثلة مساعدة: دونا ريد (من هنا وإلى الأبد)
أفضل قصة أصلية: أيان مكليلان هنتر، تسلمتها نيابة عن الكاتب دالتون ترومبو الموضوع في القائمة السوداء إبان الحقبة المكارثية (عطلة في روما)
أفضل سيناريو: دانييل تاراداش (من هنا وإلى الأبد)
أفضل قصة وسيناريو: تشارلز براكت، والتر رايش، ريتشارد برين (تيتانيك)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): برنت جاف (من هنا وإلى الأبد)
أفضل تصوير (ملون): لويال جريجز (شين)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): سدريك جيبونز، إدوارد كارفانجو (يوليوس قيصر)
أفضل ديكور (ملون): ليل ويلر، جورج ديفيز (الثوب)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد (عطلة في روما)
أفضل تصميم أزياء (ملون): تشارلز ليماير، إميل سانتياجو (الثوب)
أفضل صوت: جي ليفاردي وقسم الصوت في شركة كولومبيا (من هنا وإلى الأبد)
أفضل مونتاج: ويليام ليون (من هنا وإلى الأبد)
أفضل مؤثرات خاصة: حرب العوالم
أفضل أغنية: أغنية Secret Love من فيلم (جين البائسة)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: برونسلاو كيبر (ليلي)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: ألفريد نيومان (نادني سيدتي)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: إسكيمو ألاسكا
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الصحراء الحية
أفضل فيلم كرتون: Toot, Whistle, Plunk, And Boom
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): افتتاحية زوجات وندسور المرحات
أفضل فيلم قصير (بكرتين): بلدة الدب
جوائز فخرية: بيت سميث، جوزيف برين، شركة «فوكس القرن العشرين» للسينماسكوب
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: جورج ستيفنز

1954
أفضل فيلم: على رصيف الميناء
أفضل مخرج: إليا كازان (على رصيف الميناء)
أفضل ممثل: مارلون براندو (على رصيف الميناء)
أفضل ممثلة: جريس كيلي (فتاة ريفية)
أفضل ممثل مساعد: إدموند أوبريان (الكونتيسة الحافية)
أفضل ممثلة مساعدة: إيفا ماري سانت (على رصيف الميناء)
أفضل قصة أصلية: فيليب يوردان (الرمح المكسور)
أفضل سيناريو: جورج سيتون (فتاة ريفية)
أفضل قصة وسيناريو: بد شولبرج (على رصيف الميناء)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): بوريس كوفمان (على رصيف الميناء)
أفضل تصوير (ملون): ميلتون كرازنر (ثلاث عملات معدنية في النافورة)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): ريتشارد داي (على رصيف الميناء)
أفضل ديكور (ملون): جورج ميهان (عشرون ألف فرسخ تحت الماء)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد (سابرينا)
أفضل تصميم أزياء (ملون): سانزو وادا (بوابة الجحيم)
أفضل صوت: ليزلي كاري (قصة جلين ميلر)
أفضل مونتاج: جين ميلفورد (على رصيف الميناء)
أفضل مؤثرات خاصة: عشرون ألف فرسخ تحت الماء
أفضل أغنية: أغنية Three Coins In The Fountains في فيلم بالاسم نفسه
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ديمتري تيموكين (العالي والجبار)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: أدولف دوريتش، سول شابلن (سبع عرائس لسبعة أشقاء)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: أطفال الخميس
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: المرج الزائل
أفضل فيلم كرتون: When Magoo Flew

أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): هذا العصر الميكانيكي
أفضل فيلم قصير (بكرتين): استراحة من الحرب
جوائز فخرية: جريتا جاربو، داني كاي، جون ويتلي، فنسنت ونتر، فيلم «بوابة الجحيم» (للفيلم الأجنبي)

1955

أفضل فيلم: مارتي
أفضل مخرج: دلبرت مان (مارتي)
أفضل ممثل: إرنست بورجنين (مارتي)
أفضل ممثلة: أنا مانياني (الوشم الوردي)
أفضل ممثل مساعد: جاك ليمون (مستر روبرتس)
أفضل ممثلة مساعدة: جون فان فليت (شرق عدن)
أفضل قصة أصلية: دانييل فوش (أحبني أو اتركني)
أفضل سيناريو: بادي شايفيسكي (مارتي)
أفضل قصة وسيناريو: ويليام لودفيج، سونيا ليفين (اللحن المقطوع)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جيمس وونج هاو (الوشم الوردي)
أفضل تصوير (ملون): روبرت بركس (العثور على زوجة)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): هال بيريرا، تامبي لارسن (الوشم الوردي)
أفضل ديكور (ملون): ويليام فلانري، جو ميلزينر (نزهة خلوية)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): هيلين روز (سأبكي غدا)
أفضل تصميم أزياء (ملون): تشارلز ليماير (الحب شيء أكثر من رائع)
أفضل صوت: فريد هاينز وقسم الصوت في شركة Todd-Ao (أوكلاهوما)
أفضل مونتاج: تشارلز نلسون، ويليام ليون (نزهة خلوية)
أفضل مؤثرات خاصة: جسور توكو - ري
أفضل أغنية: أغنية Love Is A Many- Splendored Thing من فيلم بالاسم نفسه
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ألفريد نيومان (الحب شيء أكثر من رائع)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: روبرت راسل بينيت جاي بلاكتون، أدولف دويتش (أوكلاهوما)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: رجال ضد القطب الشمالي
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: هيلين كيلر في قصتها
أفضل فيلم كرتون: Speedy Gonzales
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): كفاح مدينة
أفضل فيلم قصير (بكرتين): وجه لنكولن
جوائز فخرية: الساموراي، أسطورة موساشي (للفيلم الأجنبي)

1956

أفضل فيلم: حول العالم في ثمانين يوما
أفضل فيلم أجنبي: La Strada (إخراج فيديريكو فلليني)
أفضل مخرج: جورج ستيفنز (العملاق)
أفضل ممثل: يول براينر (الملك وأنا)
أفضل ممثلة: إنجريد برجمان (أنستازيا)
أفضل ممثل مساعد: أنتوني كوين (شبق للحياة)
أفضل ممثلة مساعدة: دوروثي مالوني (مكتوب على الرياح)
أفضل قصة أصلية: دالتون ترومبو (الشجاع)
أفضل سيناريو: ألبرت لاموريس (البالون الأحمر)
أفضل قصة وسيناريو: جيمس بوي، جون فارو، سي بيرلمان (حول العالم في ثمانين يوما)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): جوزيف روتنبرج (شخص هناك مثلي)
أفضل تصوير (ملون): ليونيل ليندون (حول العالم في ثمانين يوما)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): سيدريك جيبونز، مالكولم براون (شخص هناك يشبهني)
أفضل ديكور (ملون): ليلي ويلر جون ديكوير (الملك وأنا)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): جون لويس (الكاديلاك الذهبية الرائعة)
أفضل تصميم أزياء (ملون): إيرين شاراف (الملك وأنا)
أفضل صوت: كارل فوكنر وقسم الصوت في شركة TCF (الملك وأنا)
أفضل مونتاج: جين روجييرو، بول ويزرواكس (حول العالم في ثمانين يوما)
أفضل مؤثرات خاصة: جون فولتون (الوصايا العشر)
أفضل أغنية: أغنية Whatever Will Be, Will Be من فيلم (الرجل الذي عرف كثيرا)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: فكتور يانج (حول العالم في ثمانين يوما)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: ألفريد نيومان، كين داربي (الملك وأنا)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: القصة الحقيقية للحرب الأهلية
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: العالم الصامت
أفضل فيلم كرتون: Mister Magoo's Puddle Jumper
أفضل فيلم قصير (بكرة واحدة): تحطيم الحاجز المائي
أفضل فيلم قصير (بكرتين): المعطف المحجوز

جوائز فخرية: إدي كانتور
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: بودي أدلر

1957

أفضل فيلم: جسر على نهر كواي
أفضل فيلم أجنبي: ليالي كابيريا (فيديريكو فلليني)
أفضل مخرج: ديفيد لين (جسر على نهر كواي)
أفضل ممثل: أليك جوينز (جسر على نهر كواي)
أفضل ممثلة: جوان وودوارد (ثلاثة وجوه لحواء)
أفضل ممثل مساعد: ريد بوتنز (سايونارا)
أفضل ممثلة مساعدة: ميوشي أوميكي (سايونارا)
أفضل قصة أصلية: جورج ويلز (مصممة الأزياء)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: بيير باول، مايكل ويلسون، كارل فورمان (جسر على نهر كواي)
أفضل تصوير: جاك هيلديارد (جسر على نهر كواي)
أفضل ديكور: تيد هايوورث (سايونارا)
أفضل تصميم أزياء: أوري كيلي (الفتيات)
أفضل صوت: جورج جوفز وقسم الصوت في شركة وارنر (سايونارا)
أفضل مونتاج: بيتر تيلور (جسر على نهر كواي)
أفضل مؤثرات خاصة: والتر روسي (العدو تحتنا)
أفضل أغنية: أغنية All The Way من فيلم (الجوكر المتوحش)
أفضل موسيقى تصويرية: مالكولم آمولد (جسر على نهر كواي)
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: ألبرن شفايتزر
أفضل فيلم كرتون: Birds Anonymous
أفضل فيلم قصير: ملاحقة المكسيكي المتسلل
جوائز فخرية: تشارلز براكت، بي كاهان، جلبرت أندرسون

1958

أفضل فيلم: جيجي
أفضل فيلم أجنبي: «خالي» (إخراج جاك تاتي)
أفضل مخرج: فنسنت مينللي (جيجي)
أفضل ممثل: ديفيد نيفين (طاولتان منفصلتان)
أفضل ممثلة: سوزان هيوارد (أريد أن أعيش)
أفضل ممثل مساعد: بورل إيفيز (البلد الكبير)
أفضل ممثلة مساعدة: ويندي هيلر (طاولتان منفصلتان)
أفضل قصة أصلية وسيناريو: ناثان دوجلاس (الإسم المستعار للكاتب نيد يونج المدرج اسمه في القائمة المكارثية السوداء) هارولد جاكوب سميث (المتحدون)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: آلان جاي ليرنر (جيجي)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): سام ليفيت (المتحدون)
أفضل تصوير (ملون): جوزيف روتنبرج (جيجي)
أفضل ديكور: ويليام هورنينج، برستون آمس (جيجي)
أفضل تصميم أزياء : سيسيل بيتون (جيجي)
أفضل صوت: فريد هاينز وقسم الصوت في شركة Todd-Ao (جنوب الباسيفيكي)
أفضل مونتاج: أدريان فازان (جيجي)
أفضل مؤثرات خاصة: توم هوارد (توم ثمب)
أفضل أغنية: أغنية GIGI من فيلم بالعنوان نفسه
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ديمتري تيومكين (العجوز والبحر)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: أندري بريفين (جيجي)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: بنات آما
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: البرية البيضاء
أفضل فيلم كرتون: Knighty Knight Bugs
أفضل فيلم قصير: الوادي الكبير
جوائز فخرية: موريس شيفالييه
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: جاك وارنر

1959

أفضل فيلم: بن هور
أفضل فيلم أجنبي: أورفيوس الأسود (مارسيل كامو)
أفضل مخرج: ويليام وايلر (بن هور)
أفضل ممثل: شارلتون هيستون (بن هور)
أفضل ممثلة: سيمون سينوري (مكان على القمة)
أفضل ممثل مساعد: هيو جريفيث (بن هور)
أفضل ممثلة مساعدة: شيلي وينترز (يوميات آن فرانك)
أفضل قصة أصلية وسيناريو: راسل راوز، كلارنس جرين، ستانلي شابيرو، موريس ريتشلين (حديث الوسادة)
أفضل سيناريو مأخود عن عمل أدبي: نيل بارترسون (روما على القمة)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): ويليام ميلور (يوميات آن فرانك)
أفضل تصوير (ملون): روبرت سورتيز (بن هور)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): ليل ويلر، جورج ديفيز (يوميات آن فرانك)
أفضل ديكور (ملون): ويليام هورنينج، إدوارد كارفانو (بن هور)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): أوري كيلي (البعض يفضلونها ساخنة)

أفضل تصميم أزياء (ملون): إليزابيث هافندن (بن هور)
أفضل صوت: فرانكلين ميلتون وقسم الصوت في مترو جولدن ماير (بن هور)
أفضل مونتاج: رالف وينترز، جون داننج (بن هور)
أفضل مؤثرات خاصة: آرنولد جيلسبي، روبرت ماكدونالد، ميلو لوري (بن هور)
أفضل أغنية: أغنية High Hopes من فيلم (ثقب في الرأس)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: ميكلوس روزا (بن هور)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: أندريه بريفين، كيم داربي (بورجي وبس)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: الزجاج
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: سرنجتي لن يموت أبدا
أفضل فيلم كرتون: Monbird
أفضل فيلم قصير: السمكة الذهبية
جوائز فخرية: لي دي فورست، بستر كيتون

1960

أفضل فيلم: الشقة
أفضل فيلم أجنبي: الربيع البكر (إنجمار برجمان)
أفضل مخرج: بيلي وايلدر (الشقة)
أفضل ممثل: برت لانكستر (إلمر جانتري Elmer Gantry)
أفضل ممثلة: إليزابيث تيلور (بترفيلد 8 Butterfield)
أفضل ممثل مساعد: بيتر أوستينوف (سبارتاكوس)
أفضل ممثلة مساعدة: شيرلي جونز (إلمر جنتري)
أفضل قصة أصلية وسيناريو: بيلي وايلدر، أي دياموند (الشقة)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ريتشارد بروكس (إلمر جانتري)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): فردريك فرانسيس (أبناء وعشاق)
أفضل تصوير (ملون): راسل ميتي (سبار تاكوس)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): ألكسندر تراونر (الشقة)
أفضل ديكور (ملون): ألكسندر جوليتزن، إريك أوربون (سبار تاكوس)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إديث هيد، إدوارد ستفنسون (حقائق الحياة)
أفضل تصميم أزياء (ملون): بيل توماس، فال (سبار تاكوس)
أفضل صوت: جوردون سوير وقسم الصوت في شركة صمويل جولدوين (The Alamo)
أفضل مونتاج: دانييل ماندل (الشقة)
أفضل مؤثرات خاصة: جين وارن، تيم بار (آلة الزمن)
أفضل أغنية: أغنية Never On Sunday من فيلم بالعنوان نفسه
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: إرنست جولد (الخروج)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: موريس ستولوف، هاري سيكمان (أغنية بلا نهاية)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: جويسبينا
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الحصان ذو الذيل المحلق
أفضل فيلم كرتون: Munro
أفضل فيلم قصير: يوم الأسد الأمريكي
جوائز فخرية: جاري كوبر، ستان لوريل، هايلي مايلز

1961

أفضل فيلم: قصة الحي الغربي
أفضل فيلم أجنبي: عبر زجاج قاتم (إنجمار برجمان)
أفضل مخرج: جيروم روبنز، روبرت وايز (قصة الحي الغربي)
أفضل ممثل: ماكسيمليان شل (الحساب في نورمبرج)
أفضل ممثلة: صوفيا لورين (إمرأتان)
أفضل ممثل مساعد: جورج شاكيريس (قصة الحي الغربي)
أفضل ممثلة مساعدة: ريتا مورينو (قصة الحي الغربي)
أفضل قصة أصلية وسيناريو: ويليام إنج (إشراق المراعي)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: آبي مان (الحساب في نورمبرج)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): إيوجين شافتان (المخادع)
أفضل تصوير (ملون): دانييل فاب (قصة الحي الغربي)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): هاري هورنز (المخادع)
أفضل ديكور (ملون): بوريس ليفين (قصة الحي الغربي)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): بييرو غير ادي (فيتا الحلوة)
أفضل تصميم أزياء (ملون): إيرين شاراف (قصة الحي الغربي)
أفضل صوت: فريد هاينز وقسم الصوت في شركة صمويل جولدوين، جوردون سوير (قصة الحي الغربي)
أفضل مونتاج: توماس ستانفورد (قصة الحي الغربي)
أفضل مؤثرات خاصة: بيل وارنجتون، فيفيان جرينهام (مدافع نافارون)
أفضل أغنية: أغنية Moon River من فيلم (إفطار في

تيفاني)

أفضل موسيقى تصويرية لفيلم درامي أو كوميدي: هنري منسيني (إفطار في تيفاني)

أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: سول شابلن، جوني جرين، سيد رامين، إروين كوستال (قصة الحي الغربي)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: أمل المشروع

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: Le Ciel et La Boue

أفضل فيلم كرتون: Ersatz

أفضل فيلم قصير: سيواردس السفينة العظيمة

جوائز فخرية: ويليام هندركس، فريد متزلر، جيروم روبنز

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ستانلي كرامر

1962

أفضل فيلم: لورنس العرب

أفضل فيلم أجنبي: سيبيل وأيام الآحاد (سيرجي بورجينون)

أفضل مخرج: ديفيد لين (لورنس العرب)

أفضل ممثل: جريجوري بيك (قتل الطائر المقلد)

أفضل ممثلة: آن بانكروفت (العامل المعجزة)

أفضل ممثل مساعد: إد بجلي (طائر الشباب الجميل)

أفضل ممثلة مساعدة: باتي دوك (العامل المعجزة)

أفضل قصة أصلية وسيناريو: إنيو دي كونشيني، ألفريدو جيانيتي، بيرتو جيرمي (الطلاق على الطريقة الإيطالية)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: هورتون فوت (قتل الطائر المحاكي)

أفضل تصوير (أبيض وأسود): جين بورجيون، والتر واتيز (أطول الأيام)

أفضل تصوير (ملون): فريد يونج (لورنس العرب)

أفضل ديكور (أبيض وأسود): ألكسندر جولتزين، جون ستول (قتل الطائر المحاكي)

أفضل ديكور (ملون): جون بوكس، جون ستول (لورنس العرب)

أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): نورما كوش (مادا حدث لصغيرتي جين ظ)

أفضل تصميم أزياء (ملون): ماري ويلز (العالم الرائع للأخوة جريم)

أفضل صوت: جزن كوكس، قسم الصوت في شركة شبرتون ستوديو (لورنس العرب)

أفضل مونتاج: آن كوتس (لورنس العرب)

أفضل مؤثرات خاصة: روبرت ماكدونالد (أطول الأيام)

أفضل أغنية: أغنية Days Of Wine And Roses من فيلم بالعنوان نفسه

أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: موريس جار (لورنس العرب)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: راي هندورف (الموسيقي)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: ديلان توماس

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الثعلب الأسود

أفضل فيلم كرتون: The Hole

أفضل فيلم قصير: ذكرى سعيدة

1963

أفضل فيلم: توج جونز

أفضل فيلم أجنبي: 2/1 8 (فيدريكو فلليني)

أفضل مخرج: توني رتشاردسون (توم جونز)

أفضل ممثل: سيدني بواتييه (زنابق الحقل)

أفضل ممثلة: باتريشيا نيل (هد Hud)

أفضل ممثل مساعد: ملفين دوجلاس (هد)

أفضل ممثلة مساعدة: مارجريت روزرفورد (أناس مهمون)

أفضل قصة أصلية وسيناريو: جيمس ويب (كيف فتح الغرب)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: جون أوسبورن (توم جونز)

أفضل تصوير (أبيض وأسود): جيمس وونج هاو (هد)

أفضل تصوير (ملون): ليون شامروي (كليوباترة)

أفضل ديكور (أبيض وأسود): جين كالاهان (أمريكا أمريكا)

أفضل ديكور (ملون): جون دكوير، جاك مارتن سميث، هيليارد براون، هرمان بلامنثال، إلفن ويب، موريس بيلنج، بوريس جوراجا (كليوباترة)

أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): بييرو جيراردي (2/1 8)

أفضل تصميم أزياء (ملون): إيرين شاراف، فيتوريو نينو نوفارس، ريني (كليو باترة)

أفضل مؤثرات بصرية: إميل كوسا (كليوباترة)

أفضل مؤثرات صوتية: والتر إليوت (إنه عالم مجنون، مجنون، مجنون)

أفضل صوت: فرانكلين ميلتون وقسم الصوت في مترو جولدن ماير (كيف فتح الغرب)

أفضل مونتاج: هارولد كريس (كيف فتح الغرب)

أفضل أغنية: أغنية Call Me Irresponsible من فيلم (وضع أبي الحساس)

أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: جون أديسون (توم جونز)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: أندريه بريفين (إيرما الغانية)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: شاجال
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: روبرت فروست: نزاع عاشق مع العالم
أفضل فيلم كرتون: The Critic
أفضل فيلم قصير: حادثة فوق جسر أول اليوناني
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: سام سبيجل

1964

أفضل فيلم: سيدتي الجميلة
أفضل فيلم أجنبي: أمس واليوم وغدا (فيتوريو دي سيكا)
أفضل مخرج: جورج كوكور (سيدتي الجميلة)
أفضل ممثل: ريكس هاريسون (سيدتي الجميلة)
أفضل ممثلة: جولي أندروز (ماري بوبنز)
أفضل ممثل مساعد: بيتر أوستينوف (توبكابي)
أفضل ممثلة مساعدة: ليلا كدروفا (زوربا اليوناني)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: س. بارنت، بيتر ستون، فرانك تارلوف (قشعريرة أب)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: إدوارد أنهالت (Becket)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): والتر لاسالي (زوربا اليوناني)
أفضل تصوير (ملون): هاري سترادلنج (سيدتي الجميلة)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): فاسيليس فوتوبولوس (زوربا اليوناني)
أفضل ديكور (ملون): جين آلن، سيسيل بيتون (سيدتي الجميلة)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): دوروثي جيكنز (ليلة إجوانا)
أفضل تصميم أزياء (ملون): سيسيل بيتون (سيدتي الجميلة)
أفضل مؤثرات بصرية: بيتر إلنشو، هولمتون لاسك، أوستاس ليست (ماري بوبنز)
أفضل مؤثرات صوتية: نورما وانستال (الأصبع الذهبي)
أفضل صوت: جورج جروفز وقسم الصوت في شركة وارنر (سيدتي الجميلة)
أفضل مونتاج: كوتون واربرتون (ماري بوبنز)
أفضل أغنية: أغنية Chim Chim Cheree من فيلم (ماري بوبنز)
أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: رتشارد شرمان، روبرت شرمان (ماري بوبنز)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: أندريه بريفين (سيدتي الجميلة)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: تسعة رجال من ليتل روك
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: عالم بلا شمس لجاك إيف كوستو
أفضل فيلم كرتون: The Pink Phink
أفضل فيلم قصير: Casals Conducts
جوائز فخرية: ويليام توتل (عن الماكياج في فيلم سبعة وجوه للدكتور لاو)

1965

أفضل فيلم: صوت الموسيقى
أفضل فيلم أجنبي: محل في الشارع الرئيسي (يان كادار)
أفضل مخرج: روبرت وايز (صوت الموسيقى)
أفضل ممثل: لي مارفن (كات بالو)
أفضل ممثلة: جولي كريستي (حبيبي)
أفضل ممثل مساعد: مارتن بالسم (مليون مهرج)
أفضل ممثلة مساعدة: شيلي ونترز (الرقعة الزرقاء)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: فردريك رافاييل (حبيبي)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روبرت بولت (دكتور زيفاجو)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): إرنست لازلو (سفينة الحمقى)
أفضل تصوير (ملون): فريدي يانج (دكتور زيفاجو)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): روبرت كالتورثي (سفينة الحمقى)
أفضل ديكور (ملون): جون بوكس، تيري مارش (دكتور زيفاجو)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): جولي هاريس (حبيبي)
أفضل تصميم أزياء (ملون): فيليس دالتون (دكتور زيفاجو)
أفضل مؤثرات بصرية: جون ستيرز (كرة الرعد)
أفضل مؤثرات صوتية: تريجوويث براون (السباق الكبير)
أفضل صوت: جيمس كوركوران وقسم الصوت في شركة TCF، فريد هاينز، قسم الصوت في شركة Todd-Ao (صوت الموسيقى)
أفضل مونتاج: ويليام رينولدز (صوت الموسيقى)
أفضل أغنية: أغنية The Shadow Of Your Smile من فيلم (طائر زمار الرمل)
أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: موريس جار (دكتور زيفاجو)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: إروين كوستال (صوت الموسيقى)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: أن نكون أحياء
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: قصة إليانور روزفلت
أفضل فيلم كرتون: The Dot And The Line
أفضل فيلم قصير: الدجاجة
جوائز فخرية: بوب هوب
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ويليام وايلر

1966
أفضل فيلم: رجل لكل الفصول
أفضل فيلم أجنبي: رجل وامرأة (كلود ليلوش)
أفضل مخرج: فريد زينمان (رجل لكل الفصول)
أفضل ممثل: بول سكوفيلد (رجل لكل الفصول)
أفضل ممثلة: إليزابيث تيلور (من يخاف فرجينيا وولف)
أفضل ممثل مساعد: والتر ماتثاو (كعكة الحظ)
أفضل ممثلة مساعدة: ساندي دينيس (من يخاف فرجينيا وولف)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: كلود ليلوش، بيير أوتر هوفن (رجل وامرأة)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روبرت بولت (رجل لكل الفصول)
أفضل تصوير (أبيض وأسود): هاسكل وكسلر (من يخاف فرجينيا وولف)
أفضل تصوير (ملون): تيد مور (رجل لكل الفصول)
أفضل ديكور (أبيض وأسود): رتشارد سيلبرت (من يخاف فرجينيا وولف)
أفضل ديكور (ملون): جاك مارتن سميث، ديل هنسي (رحلة خيالية)
أفضل تصميم أزياء (أبيض وأسود): إيرين شاراف (من يخاف فرجينيا وولف)
أفضل تصميم أزياء (ملون): إليزابيث هافندن (رجل لكل الفصول)
أفضل مؤثرات بصرية: آرت كروكشانك (رحلة خيالية)
أفضل مؤثرات صوتية: جوردون دانييل (Grand Prix)
أفضل صوت: فرانكلين ميلتون وقسم الصوت في مترو جولدن ماير (Grand Prix)
أفضل مونتاج: فردريك ستنكامب، هنري برمان، ستيوارت لندر، فرانك سانتيلو (Grand Prix)
أفضل أغنية: أغنية Born Free من فيلم بالعنوان نفسه
أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: جون باري (ولدت حرا)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: كين ثورن (شيء طريف حدث في طريقي إلى الساحة)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: عام نحو الغد
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: لعبة الحرب
أفضل فيلم كرتون: Herb Alpert And The Tijuana Brass Double Feature
أفضل فيلم قصير: أجنحة متوحشة
جوائز فخرية: ياكيما كانوت
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: روبرت وايز

1967
أفضل فيلم: في حرارة الليل
أفضل فيلم أجنبي: قطارات مراقبة عن كثب (جيري منزل)
أفضل مخرج: مايك نيكولز (الخريج)
أفضل ممثل: رود شتايجر (في حرارة الليل)
أفضل ممثلة: كاثرين هيبورن (خمن من سيأتي على العشاء)
أفضل ممثل مساعد: جورج ـ كينيدي (لوك ذو اليد الباردة)
أفضل ممثلة مساعدة: إستيل بارسونز (بوني وكلايد)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: ويليام روز (خمن من سيأتي على العشاء)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: سترلينج سيليفانت (في حرارة الليل)
أفضل تصوير: برنت جافي (بوني وكلايد)
أفضل ديكور: جون تروسكوت، إدوارد كارير (كاميلوت)
أفضل تصميم أزياء: جون تروسكوت (كاميلوت)
أفضل مؤثرات خاصة: ل.ب. لآبوت (دكتور دوليتل)
أفضل مؤثرات صوتية: جون بوينر (دزينة قذرة)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة صمويل جولدوين استوديو (في حرارة الليل)
أفضل مونتاج: هال آشبي (في حرارة الليل)
أفضل أغنية: أغنية Talk Of The Animals من فيلم (دكتور دوليتل)
أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: إلمر برنشتين (ميلي العصرية جدا)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن عمل آخر: ألفريد نيومان، كين داربي (كاميلوت)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: الغابات الحمراء
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: فرقة أندرسون
أفضل فيلم كرتون: The Box
أفضل فيلم قصير: مكان لنا
جوائز فخرية: آرثر فريد
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ألفريد هتشكوك

1968

أفضل فيلم:أوليفر
أفضل مخرج: كارول ريد (أوليفر)
أفضل ممثل: كليف روبرتسن (تشارلي)
أفضل ممثلة: كاثرين هيبورن (الأسد في الشتاء)
أفضل ممثل مساعد: جاك ألبرتسون (الورود كانت الموضوع)
أفضل ممثلة مساعدة: روث جوردون (طفل روزماري)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: ميل بروكس (المنتجون)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: جيمس جولدمان (الأسد في الشتاء)
أفضل تصوير: باسكو الينو دي سانتس (روميو وجولييت)
أفضل ديكور: جون بوكس،تيرنس مارش (أوليفر)
أفضل تصميم أزياء: دانيلو دوناتي (روميو وجولييت)
أفضل صوت: قسم الصوت في شركة شبرتون (أوليفر)
أفضل مونتاج: فرانك كيلر (بوليت)
أفضل مؤثرات خاصة: ستانلي كوبريك (2001: أوديسا الفضاء)
أفضل أغنية: أغنية The Windmills Of Your Mind من فيلم (علاقة توماس كراون)
أفضل موسيقى تصويرية موضوعة مباشرة للسينما: جون باري (الأسد في الشتاء)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: جون جرين (أوليفر)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: لماذا يبدع الإنسان
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: رحلة إلى الذات
أفضل فيلم كرتون: Winnie The Pooh And The Blus-tery Day
أفضل فيلم قصير: روبرت كيندي يتذكر
جوائز فخرية: جون تشامبرز (للماكياج في فيلم «كوكب القردة»)، أونا وايت (تصميم الرقصات في فيلم «أوليفر»)

1969

أفضل فيلم: راعي بقر منتصف الليل
أفضل فيلم أجنبي: زد (كوستا جافراس)
أفضل مخرج: جون شلزينجر (راعي بقر منتصف الليل)
أفضل ممثل: جون واين (إصرار حقيقي)
أفضل ممثلة: ماجي سميث (شباب الآنسة جين برودي)
أفضل ممثل مساعد: جيج يونج (إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك)
أفضل ممثلة مساعدة: جولدي هون (زهرة الصبار)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: ويليام جولدمان (بوتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: والدو سولت (راعي بقر منتصف الليل)
أفضل تصوير: آرثر إبتسون (آن ملكة لألف يوم)
أفضل ديكور: جون ديكوير، جاك مارتن سميث، هيرمان بلامنتال (هالو دوللي)
أفضل تصميم أزياء: مارجريت فورس (آن ملكة لألف يوم)
أفضل صوت: جاك سولومون، موراي سبيفاك (هالو دوللي)
أفضل مونتاج: فرانسواز بونو (زد)
أفضل مؤثرات خاصة: روبي روبرتسون (التروك لمصيره)
أفضل أغنية:أغنية Raindrops Keep Fallin من فيلم (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: برت باتشارارش (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: ليني هايتون، ليونيل نيومان (هالو دوللي)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: تشيكوسلوفاكيا 1968
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: آرثر روبنشتين — حب الحياة
أفضل فيلم كرتون: Its Tough To Be A Bird
أفضل فيلم قصير: الآلات السحرية
جوائز فخرية: جاري جرانت

1970

أفضل فيلم: باتون
أفضل فيلم أجنبي: تحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات (إليو بتري)
أفضل مخرج: فرانكلين شافنر (باتون)
أفضل ممثل: جورج سكوت (باتون)
أفضل ممثلة: جلندا جاكسون (امرأة تحب)
أفضل ممثل مساعد: جون مايلز (ابنة رايان)
أفضل ممثلة مساعدة: هيلين هايز (المطار)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: فرانسيس فورد كوبولا، إدموند نورث (باتون)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: لينج لاردنر (ماش)
أفضل تصوير: فريدي يانج (ابنة رايان)
أفضل ديكور: يوري ماكليري، جيل باروندو (باتون)

أفضل تصميم أزياء: نينو نافاريس (كروموبل)
أفضل صوت: دوجلاس ويليامز، دون باسمان (باتون)
أفضل مونتاج: هيو فاولر (باتون)
أفضل مؤثرات خاصة: أ.د.فلاورز، ل.ب. آبوت (تورا! تورا! تورا!)
أفضل أغنية: أغنية Lovers And Other Strangers
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: فرانسيس لاي (قصة حب)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: Let It Be لفريق البيتلز
أفضل فيلم تسجيلي قصير: لقاءات مع جنود ماي لاي القدماء
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: بقايا الأشجار
أفضل فيلم كرتون: Is It Always Right To Be Right
أفضل فيلم قصير: بعث برونكو بيلي
جوائز فخرية: ليليان جيش، أورسون ويلز
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: إنجمار برجمان

1971

أفضل فيلم: العصابة الفرنسية
أفضل فيلم أجنبي: حديقة فينزي-كونتينيس (فيتوريو دي سيكا)
أفضل مخرج: ويليام فريدكن (العصابة الفرنسية)
أفضل ممثل: جين هاكمان (العصابة الفرنسية)
أفضل ممثلة: جين فوندا (كلوت)
أفضل ممثل مساعد: بن جونسون (عرض الصورة الأخيرة)
أفضل ممثلة مساعدة: كلوريس ليتشمان (عرض الصورة الأخيرة)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: بادي شايفسكي (المستشفى)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: إرنست تيدمان (العصابة الفرنسية)
أفضل تصوير: أوزوالد موريس (عابث على السطح Fid-dler On The Roof)
أفضل ديكور: جون بوكس، إرنست آرشر، جاك ماكستد، جيل باروندو (نيكولاس وألكسندرا)
أفضل تصميم أزياء: إيفون بلاك، أنتونيو كاستيلو (نيكولاس وألكسندرا)
أفضل صوت: جوردون ماكالوم، ديفيد هيليارد (عابث على السطح)
أفضل مونتاج: جيري جرينبرج (العصابة الفرنسية)
أفضل مؤثرات خاصة: آلان ماي، أوستاس ليسيت، داني لي (Bedknobs And Broomsticks)

أفضل أغنية: Theme From Shaft
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: مايكل لجراند (صيف 1942)
أفضل موسيقى تصويرية لفيلم موسيقي: جون ويليامز (عابث على السطح)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: حراس الصمت
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: The Hellstrom Chronicle
أفضل فيلم رسوم متحركة: The Crunch Bird
أفضل فيلم قصير: حراس الصمت
جوائز فخرية: شارلي شابلن

1972

أفضل فيلم: الأب الروحي
أفضل فيلم أجنبي: سحر البرجوازية الرصين (لويس بونويل)
أفضل مخرج: بوب فوس (كاباريه)
أفضل ممثل: مارلون براندو (الأب الروحي)
أفضل ممثلة: ليزا مانيللي (كاباريه)
أفضل ممثل مساعد: جوي جراي (كاباريه)
أفضل ممثلة مساعدة: إلين هيكارت (الفراشات حرة)
أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: جيريمي لارنر (المرشح)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ماريو بوزو، فرانسيس فورد كوبولا (الأب الروحي)
أفضل تصوير: جوفري أنسوورث (كاباريه)
أفضل ديكور: رولف زتبور، يورجين كيباك (كاباريه)
أفضل تصميم أزياء: أنتوني باول (السفر مع عمتي)
أفضل صوت: روبرت كنودسون، ديفيد هيلديارد (كاباريه)
أفضل مونتاج: ديفيد برثرتون (كاباريه)
أفضل أغنية: The Morning After من فيلم مغامرة بوسيدون
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: تشارلز شابلن، رايموند راش، لاري راسل (أضواء المسرح)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: رالف بارنز (كاباريه)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: عالم بالغ الصغر
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: مارجو
أفضل فيلم كرتون: A Christmas Carol
أفضل فيلم قصير: عالم نورمان روكويل.. الحلم الأمريكي
جائزة الإنتاج المتميز: ل. ب. آبوت، أ.د. فلاورز (للمؤثرات الصوتية في فيلم «مغامرة بوسيدون»)
جوائز فخرية: إدوارد روبنسون

1973

أفضل فيلم: اللدغة

أفضل فيلم أجنبي: يوم لليلة (فرانسوا تروفو)

أفضل مخرج: جورج روي هيل (اللدغة)

أفضل ممثل: جاك ليمون (إنقذ النمر)

أفضل ممثلة: جلندا جاكسون (لمسة راقية)

أفضل ممثل مساعد: جون هاوسمان (الطريدة الورقية)

أفضل ممثلة مساعدة: تاتوم أونيل(قمر ورقي)

أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: ديفيد وارد (اللدغة)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ويليام بيتر بلاتي (طارد الأشباح)

أفضل تصوير: سفن نيكفيست (صرخات وهمسات)

أفضل ديكور: هنري بمستد (اللدغة)

أفضل تصميم أزياء: إديث هيد (اللدغة)

أفضل صوت: روبرت ندسون، كريس نيومان (طارد الأشباح)

أفضل مونتاج: ويليام رينولدز (اللدغة)

أفضل أغنية: The Way We Were من فيلم بالعنوان نفسه

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: مارفن هامليش (The Way We Were)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: (اللدغة)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: برنستون: بحث عن إجابات

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: راعي البقر الأمريكي العظيم

أفضل فيلم رسوم متحركة: Frank Film

أفضل فيلم قصير: البوليرو

جوائز فخرية: هنري لانجلويس، جروشو ماركس

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: لورنس وينجرتن

1974

أفضل فيلم: الأب الروحي ـ الجزء الثاني

أفضل فيلم أجنبي: أماركورد (فيديريكو فلليني)

أفضل مخرج: فرانسس فورد كوبولا (الأب الروحي ـ الجزء الثاني)

أفضل ممثل: آرت كارني (هاري وتونتو)

أفضل ممثلة: إلين برستين (آليس لم تعد تعش هنا)

أفضل ممثل مساعد: روبرت دي نيرو (الأب الروحي ـ الجزء الثاني)

أفضل ممثلة مساعدة: إنجريد برجمان (جريمة قتل في قطار الشرق السريع)

أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: روبرت تاون (الحي الصيني)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: فرانسيس فورد كوبولا، ماريو بوزو (الأب الروحي ـ الجزء الثاني)

أفضل تصوير: فريد كوينكامب، جوزيف بروس (الجحيم الرهيب)

أفضل ديكور: تين تافو لاريس، أنجليو جراهام (الأب الروحي ـ الجزء الثاني)

أفضل تصميم أزياء: ثيوني ألدريدج (جاتسبي العظيم)

أفضل صوت: روبرت بييرس، ملفين متكالف (الزلزال)

أفضل مونتاج: هارولد كريس، كارل كريس (الجحيم الرهيب)

أفضل أغنية: We May Never Love Like This Again من فيلم (الجحيم الرهيب)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: نينو روتا، كارمن كوبولا (الأب الروحي ـ الجزء الثاني)

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: نيلسون ريدل (جاتسبي العظيم)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: لا تفعل

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: قلوب وعقول

أفضل فيلم رسوم متحركة: Closed Mondays

أفضل فيلم قصير: الرجال الوحيدو العين ملوك

جوائز فخرية: هوارد هوكس، جين رينوار

جائزة الإنجاز الخاص: فرانك برندل، جلين روبنسون، ألبرت ويتلاك (للمؤثرات البصرية في فيلم «الزلزال»)

1975

أفضل فيلم: رجل طار فوق عش الوقواق

أفضل فيلم أجنبي: درسو أوزالا(ظل المحارب) (أكيرا كوروساوا)

أفضل مخرج: ميلوش فورمان (رجل طار فوق عش الوقواق)

أفضل ممثل: جاك نيكولسون (رجل طار فوق عش الوقواق)

أفضل ممثلة: لويز فلتشر (رجل طار فوق عش الوقواق)

أفضل ممثل مساعد: جورج برنز (أبناء الشمس المشرقة)

أفضل ممثلة مساعدة: لي جرانت (شامبو)

أفضل قصة وسيناريو مكتوبين مباشرة للسينما: فرانك بييرسون (بعد ظهر يوم قائظ)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: لورنس هوبن، بو جولدمان (رجل طار فوق عش الوقواق)

أفضل تصوير: جون ألكوت (باري ليندون)

أفضل ديكور: كين آدام، روي ووكر (باري ليندون)

أفضل تصميم أزياء: بريت سودرلاند/ ميليا كانونيرو (باري ليندون)

أفضل صوت: روبرت هويت، روجر هيمان، إيرل مادري، جون كارتر (الفك المفترس)

أفضل مونتاج: فرنا فيلدز (الفك المفترس)
أفضل أغنية: I'm Easy من فيلم (ناشفيل)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جون ويليامز (الفك لمفترس)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: ليونارد روزمان (باري ليندون)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: نهاية اللعبة
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الرجل الذي طار من قمة إفرست
أفضل فيلم رسوم متحركة: Great
أفضل فيلم قصير: الملائكة وجو الكبير
جوائز فخرية: ماري بيكفورد
جائزة الإنجاز الخاص: بيتر بروكس (عن المؤثرات الصوتية في فيلم «هندنبرج»)، ألبرت ويتلوك وجلين روبنسون (عن المؤثرات البصرية في فيلم «هندنبرج»)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ميرفن لي روي

1976
أفضل فيلم: روكي
أفضل فيلم أجنبي: أبيض وأسود بالألوان (جان جاك آنود)
أفضل مخرج: جون أفيلدسون (روكي)
أفضل ممثل: بيتر فنك (الشبكة)
أفضل ممثلة: فاي دوناواي (الشبكة)
أفضل ممثل مساعد: جيسون روباردز (كل رجال الرئيس)
أفضل ممثلة مساعدة: بياتريس ستريت (الشبكة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بادي شيفسكي (الشبكة)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ويليام جولدمان (كل رجال الرئيس)
أفضل تصوير: هاسكل ويكسلر (وثبة إلى المجد)
أفضل ديكور: جورج جنكنز (كل رجال الرئيس)
أفضل تصميم أزياء: دانيلو دوناتي (كازانوفا فلليني)
أفضل صوت: آرثر بيانتادوسي، ليس فريشولتز، ديك ألكسندر، جيم ويب (كل رجال الرئيس)
أفضل مونتاج: رتشارد هالسي، سكوت كونراد (روكي)
أفضل أغنية: Evergreen من فيلم (مولد نجمة)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جيري جولد سميث (النذير)
أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: ليونارد روزنمان (وثبة إلى المجد)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: عد أيامنا
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: هارلان كاونتي، الولايات المتحدة الأمريكية
أفضل فيلم رسوم متحركة: Leisure
أفضل فيلم قصير: منطقة الثلج
جوائز الإنجاز الخاص: كارلو لامباردي، جلين روبنسون، فرانك فان دير فير (للمؤثرات البصرية في فيلم «كينج كونج»)، ل.ب. آبوت، جلين روبنسون، ماثيوس يورسيتش (عن المؤثرات البصرية في فيلم «هروب لوجان»)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: باندرو بيرمان

1977
أفضل فيلم: بيت آني
أفضل فيلم أجنبي: مدام روزا (موشيه مزراحي)
أفضل مخرج: وودي آلان (بيت آني)
أفضل ممثل: رتشارد دريفوس (فتاة الوداع)
أفضل ممثلة: ديان كيتون (بيت آني)
أفضل ممثل مساعد: جيسون روباردس (جوليا)
أفضل ممثلة مساعدة: فانيسا ردجريف (جوليا)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلان، مارشال بركمان (بيت آني)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ألفين سرجنت (جوليا)
أفضل تصوير: فيلموس زيجموند (لقاءات قريبة مع النوع الثالث)
أفضل ديكور: جون باري، نورمان رينولدز، ليزلي ديلي (حرب النجوم)
أفضل تصميم أزياء: جون مولو (حرب النجوم)
أفضل صوت: دون ماكدوجال، راي وست، بوب منكلر، كيريك بول (حرب النجوم)
أفضل مونتاج: مارسيا لوكاس، رتشارد شوي (حرب النجوم)
أفضل مؤثرات بصرية: جون ستيرز، جون دستار، رتشارد إدلوند، جرانت ماكون، روبرت بلاك (حرب النجوم)
أفضل أغنية: You Light Up My Life من فيلم بالعنوان نفسه
أفضل موسيقى مقتبسة أو مأخوذة عن أغنية: جوناثان تونيك (موسيقى ليلية صغيرة)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: الجاذبية عدوي
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: من هم الديبولت؟ وأين حصلوا على التسعة عشر فتى؟
أفضل فيلم رسوم متحركة: Sand Castle
أفضل فيلم قصير: سأجد طريقا
جوائز فخرية: مارجريت بوث (لإسهامها في فن المونتاج

السينمائي)

جوائز الإنجاز الخاص: فرانك وارنر (للمؤثرات الصوتية في فيلم «لقاءات قريبة مع النوع الثلاث»)، بنجامين بيرت (للمؤثرات الصوتية في فيلم «حرب النجوم»)

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: والتر ميريش

1978

أفضل فيلم: صائد الغزلان

أفضل فيلم أجنبي: خذ منديلك (برتراند بيلر)

أفضل مخرج: مايكل سيمينو (صائد الغزلان)

أفضل ممثل: جون فويت (العودة إلى الوطن)

أفضل ممثلة: جين فوندا (العودة إلى الوطن)

أفضل ممثل مساعد: كريستوفر ووكن (صائد الغزلان)

أفضل ممثلة مساعدة: ماجي سميث (جناح كاليفورنيا)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: نانسي دود، والدو سالت، روبرت جونز (العودة إلى الوطن)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: أوليفر ستون (قطار منتصف الليل)

أفضل تصوير: نستور (ألمندروس (أيام الجنة)

أفضل ديكور: بول سيلبرت، إدوين أودونوفان (السماء يمكنها الانتظار)

أفضل تصميم أزياء: أنتوني باول (موت على النيل)

أفضل صوت: رتشارد بورتمان، ويليام ماكوفي، آرون روتشين، ودارين نايت (صائد الغزلان)

أفضل مونتاج: بيتر زينر (صائد الغزلان)

أفضل أغنية: Last Dance من فيلم (شكرا للرب إنه يوم الجمعة)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جيورجيو موررودر (قطار منتصف الليل)

أفضل موسيقى مقتبسة أو مأخوذة عن أغنية: جوي رينزتي (قصة بودي هولي)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: معركة نسر جوسامر)

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: مستقيم خائف

أفضل فيلم رسوم متحركة: Special Delivery

أفضل فيلم قصير: والد المراهق

جوائز فخرية: والتر لانتز (لرسومه المتحركة)، لورنس أوليفييه (لمجمل أعماله)، كينج فيدور (لإنجازاته الهائلة)

جوائز الإنجاز الخاص: ليس بوي، كولين شيلفرز، دينيس كوب، روي فيلد، دريك مدنجز، زوران برسيتش (للمؤثرات البصرية في فيلم «سوبرمان»)

1979

أفضل فيلم: كرامر ضد كرامر

أفضل فيلم أجنبي: طبلة على صفيح (فولكر شلوندورف)

أفضل مخرج: روبرت بنتون (كرامر ضد كرامر)

أفضل ممثل: داستن هوفمان (كرامر ضد كرامر)

أفضل ممثلة: سالي فيلد (نورما راي)

أفضل ممثل مساعد: ملفين دوجلاس (أن نكون ثلاثة)

أفضل ممثلة مساعدة: ميريل ستريب (كرامر ضد كرامر)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: ستيف تسيتش (الانفصال)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روبرت بنتون (كرامر ضد كرامر)

أفضل تصوير: فيتوريو ستورارو (سفر الرؤيا الآن)

أفضل ديكور: فيليب روزنبرج (كل هذا الجاز)

أفضل تصميم أزياء: ألبرت وولسكي (كل هذا الجاز)

أفضل صوت: والتر مورش، مارك برجر، رتشارد بجز، نات ووكسر، (سفر الرؤيا الآن)

أفضل مونتاج: آلان هايم (كل هذا الجاز)

أفضل مؤثرات بصرية: إتش جايجر، كارول رامبالدي، بريان جونسون، نيك ألدر، دينيس إيلينج (الغريب)

أفضل أغنية: It Goes Like It Goes من فيلم (نورما راي)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جورج ديلور

أفضل موسيقى تصويرية مأخوذة عن أغنية: رالف برنز (كل هذا الجاز)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: بول روبسون: إجلالا لفنان

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: أفضل فتى

أفضل فيلم رسوم متحركة: Every Child

أفضل فيلم قصير: إطعام ورعاية

جوائز فخرية: أليس جينيس (للمساهمة في تطوير فن التمثيل)

جوائز الإنجاز الخاص: آلان سبليت (مونتاج الصوت، الفحل الأسود)

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: راي ستارك

1980

أفضل فيلم: ناس عاديون

أفضل فيلم أجنبي: موسكو لا تؤمن بالدموع (فلاديمير منشوف)

أفضل مخرج: روبرت ريدفورد (ناس عاديون)

أفضل ممثل: روبرت دي نيرو (الثور الهائج)

أفضل ممثلة: سيسي سبيسك (ابنة عامل المنجم)

أفضل ممثل مساعد: تيموثي هوتون (ناس عاديون)

أفضل ممثلة مساعدة: ماري ستينبرجن (ملفين وهوارد)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بو جولدمان (ملفين وهوارد)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ألفين سرجنت (ناس عاديون)

أفضل تصوير: جيفري أنسوورث، جيلين كلوكيت (تيس)

أفضل ديكور: بيرر جفروي، جاك ستيفنز (تيس)

أفضل تصميم أزياء: أنتوني باول (تيس)

أفضل صوت: بيل فارني، ستيف ماسلو، جريج لانديكر، بيتر سوتون (الامبراطور يرد الضربة)

أفضل مونتاج: ثيلما شونميكر (الثور الهائج)

أفضل أغنية: Fame من فيلم بالعنوان نفسه

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: مايكل جور (الشهرة)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: كارل هيث: نحو الحرية

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: من ماو إلى موتسارت: إيزاك ستيرن في الصين

أفضل فيلم كرتون: The Fly

أفضل فيلم قصير: زر الدولار

جوائز فخرية: هنري فوندا (اعترافا بإنجازاته العبقرية)

جوائز الإنجاز الخاص: برايان جونسون، رتشارد إدلوند، دنيس مورين، بروس نيكولسون (للمؤثرات البصرية في فيلم «الإمبراطور يرد الضربة»

1981

أفضل فيلم: عربات النار

أفضل فيلم أجنبي: مافيستو (استيفان زابو)

أفضل مخرج: وارن بيتي (الحمر)

أفضل ممثل: هنري فوندا (على البركة الذهبية)

أفضل ممثلة: كاثرين هيبورن (على البركة الذهبية)

أفضل ممثل مساعد: جون جيلجد (آرثر)

أفضل ممثلة مساعدة: مورين ستابلتون (الحمر)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: كولين ويلاند (عربات النار)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: إرنست تومبسون (على البركة الذهبية)

أفضل تصوير: فيتوريو ستورارو (الحمر)

أفضل ديكور: نورمان ربنولدز، ليزلي ديلي (قراصنة سفينة نوح)

أفضل تصميم أزياء: ميلينا كانونيرو (عربات النار)

أفضل ماكياج: ريك بيكر (الرجل الذئب الأمريكي في لندن)

أفضل صوت: بيل فارني، ستيف ماسلو، جريج لانديكر، روي تشارمان (قراصنة سفينة نوح)

أفضل مونتاج: مايكل خان (قراصنة سفينة نوح)

أفضل أغنية: Arthur's Theme من فيلم (آرثر)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: فانجاليس (عربات النار)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: تناغم قريب

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الإبادة

أفضل فيلم رسوم متحركة: CRAC

أفضل فيلم قصير: فيوليت

جوائز فخرية: باربرة ستانويك

جوائز الإنجاز الخاص: بن برت، رتشارد أندرسون (مونتاج المؤثرات الصوتية في فيلم قراصنة سفينة نوح)

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ألبرت بروكولي

1982

أفضل فيلم: غاندي

أفضل فيلم أجنبي: أن نبدأ ثانية (خوسيه لويس جارثي)

أفضل مخرج: رتشارد أتنبروف (غاندي)

أفضل ممثل: بن كنجسلي (غاندي)

أفضل ممثلة: ميريل ستريب (اختيار صوفي)

أفضل ممثل مساعد: لويس جوسيت (الضابط والجنتلمان)

أفضل ممثلة مساعدة: جيسيكا لانج (توتسي)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جون بريلي (غاندي)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: كوستا جافراس، دونالد ستيوارت (المفقود)

أفضل تصوير: بيل ويليامز، روني تيلور (غاندي)

أفضل ديكور: ستيوارت كريج، بوب لانج (غاندي)

أفضل تصميم أزياء: جون مولو، بانو آثايا (غاندي)

أفضل ماكياج: سارة مونزاني، مايكل بورك (غاندي)

أفضل صوت: روبرت كنودسون، روبرت جلاس، جون ديجيرولامو، جين جانتيماسا (إي. تي)

أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: (إي. تي)

أفضل مونتاج: جون بلوم (غاندي)

أفضل مؤثرات بصرية: كارلو لامباردي، دينيس مورين، كينيث سميث (إي، تي)

أفضل أغنية: Up Where We Belong من فيلم (الضابط والجنتلمان)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جون ويليامز (إي.تي)

أفضل موسيقى مقتبسة أو مأخوذة عن أغنية: هنري مانسيني، ليزلي بريسكوس (فكتور/فكتوريا)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: إذا كنتم تحبون هذا الكوكب

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: مجرد فتى مفقود آخر
أفضل فيلم رسوم متحركة: Tango
أفضل فيلم قصير: حادث مروع
جوائز فخرية: ميكي روني

1983

أفضل فيلم: شروط المحبة
أفضل فيلم أجنبي: فاني وألكسندر (إنجمار برجمان)
أفضل مخرج: جيمس بروكس (شروط المحبة)
أفضل ممثل: روبرت دوفال (رحمة حنونة)
أفضل ممثلة: شيرلي ماكلين (شروط المحبة)
أفضل ممثل مساعد: جاك نيكولسون (شروط المحبة)
أفضل ممثلة مساعدة: لندا هانت (عام الحياة الخطرة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: هورتون فوت (رحمة حنونة)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: جيمس بروكس (شروط المحبة)
أفضل تصوير: سيفن نيكفيست (فاني وألكسندر)
أفضل ديكور: أنا ساب (فاني وألكسندر)
أفضل تصميم أزياء: ماريك فوس (فاني وألكسندر)
أفضل صوت: مارك برجر، توح سكوت، راندي ثوم، ديفيد ماكميلان (الطاقم الصحيح)
أفضل مونتاج للمؤثرات الصوتية: جاي بويكلهيد (الطاقم الصحيح)
أفضل مونتاج: جلين فار، ليزا فروتشمان، ستيفن روتر، دوجلاس ستيوارت، توم رولف (الطاقم الصحيح)
أفضل أغنية: Flashdance من فيلم بالعنوان نفسه
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: بيل كونتي (الطاقم الصحيح)
أفضل موسيقى مقتبسة أو مأخوذة عن أغنية: مايكل ليجراند، آلان ومارلين برجمان (يينتل)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: الفلامنكو في الساعة 5:15
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: يجعلني أشعر وكأنني أرقص
أفضل فيلم رسوم متحركة: Sunday In new York
أفضل فيلم قصير: فتيان وفتيات
جوائز فخرية: هال روك
جوائز الإنجاز الخاص: رتشارد إدلوند، دينيس مورين، كين هالستون، فيل تبت (للمؤثرات البصرية في فيلم «عودة جيدي»)

1984

أفضل فيلم: أماديوس
أفضل فيلم أجنبي: حركات خطرة (رتشارد دمبو)
أفضل مخرج: ميلوش فورمان (أماديوس)
أفضل ممثل: موراي إبراهام (أماديوس)
أفضل ممثلة: سالي فيلد (أماكن في القلب)
أفضل ممثل مساعد: هينج نجور (حقول القتل)
أفضل ممثلة مساعدة: بيجي أشكروفت (طريق إلى الهند)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: روبرت بنتون (أماكن في القلب)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: بيتر شافر (أماديوس)
أفضل تصوير: كريس منجس (حقول القتل)
أفضل ديكور: باتريزيا فون براندنشتين (أماديوس)
أفضل تصميم أزياء: ثيودور بيستيك (أماديوس)
أفضل ماكياج: بول ليبلانك، ديك سميث (أماديوس)
أفضل صوت: مارك برجر، توم سكوت، تود بويكلهايد، كريس نيومان (أماديوس)
أفضل مونتاج: جيم كلارك (حقول القتل)
أفضل مؤثرات بصرية: دانييل مورين، مايكل ماكلستر، لورن بترسن، جورج جيبس (أشباح الأوغاد)
أفضل أغنية: I Just Called To Say I Love You من فيلم (المرأة ذات الرداء الأحمر)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: موريس جار (طريق إلى الهند)
أفضل موسيقى مقتبسة أو مأخوذة عن أغنية: برينس (المطر الأرجواني)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: نحاتو الصخر
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: عصر هارفي ميلك
أفضل فيلم رسوم متحركة: Charade
أفضل فيلم قصير: فوق
جوائز فخرية: جيمس ستيوارت
جوائز الإنجاز الخاص: راي روز (المونتاج المؤثرات الصوتية في فيلم «النهر»)

1985

أفضل فيلم: الخروج من أفريقيا
أفضل فيلم أجنبي: القصة الرسمية (لويس بوينزو)
أفضل مخرج: سدني بولاك (الخروج من أفريقيا)
أفضل ممثل: ويليام هار (قبلة المرأة العنكبوت)
أفضل ممثلة: جير الدين بيدج (رحلة إلى باونتيفل)
أفضل ممثل مساعد: دون أميتشي (الشرنقة)
أفضل ممثلة مساعدة: أنجيليكا هيوستون (شرف بريتزي)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: ويليام كيلي، باميلا والاس، إيرل والاس (الشاهد)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: كورت لودتك

(الخروج من أفريقيا)
أفضل تصوير: ديفيد واتكين (الخروج من أفريقيا)
أفضل ديكور: ستيفن جريمز (الخرواج من أفريقيا)
أفضل تصميم أزياء: إيمي وادا (الهارب)
أفضل ماكياج: مايكل وستمور، زولتان إليك (القناع)
أفضل صوت: كريس جنكنز، جاري ألكسندر، لاري ستنسفولد، بيتر هاندفورد (الخروج من أفريقيا)
أفضل مؤثرات صوتية: تشارلز كامبل، روبرت روتلدج (العودة إلى المستقبل)
أفضل مونتاج: توم نوبل (الشاهد)
أفضل مؤثرات بصرية: كين رالستون، رالف ماكواري، سكوت فارار، ديفيد باري (الشرنقة)
أفضل أغنية: Say You Say Me من فيلم (الليالي البيضاء)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جون باري (الخروج من أفريقيا)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: شاهد على الحرب
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: قوس قزح محطم
أفضل فيلم رسوم متحركة: Anna & Bella
أفضل فيلم قصير: هجرة مولي
جوائز فخرية: بول نيومان، ألكس نورث

1986

أفضل فيلم: الفصيلة
أفضل فيلم أجنبي: الهجوم (فونس راديميكرز)
أفضل مخرج: أوليفر ستون (الفصيلة)
أفضل ممثل: بول نيومان (لون النقود)
أفضل ممثلة: مارلي ماتلين (أطفال الرب)
أفضل ممثل مساعد: مايكل كين (هانا وشقيقاتها)
أفضل ممثلة مساعدة: دايان وايست (هانا وشقيقاتها)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلن (هانا وشقيقاتها)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روث بروير جابفالا (غرفة على منظر طبيعي)
أفضل تصوير: إريس منجس (المهمة)
أفضل ديكور: جياني كوارانتا، بريان أكلاند سنو (غرفة على منظر طبيعي)
أفضل تصميم أزياء: جيني بيفن، جون برايت (غرفة على منظر طبيعي)
أفضل ماكياج: كريس والاس، ستيفان دوبويس (الحشرة)
أفضل صوت: جون ويلكنسون، رتشارد روجرز، تشارلز جرنزباك، سمون كاي (الفصيلة)
أفضل مونتاج للمؤثرات الصوتية: دون شارب (الغرباء)
أفضل مونتاج: كلير سمبسون (الفصيلة)
أفضل مؤثرات بصرية: روبرت سكوتاك
أفضل أغنية: Take My Breath aWay من فيلمTop Gun

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: هربي هانكوك (حوالي منتصف الليل)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: نساء ـ من أجل أمريكا، من أجل العالم
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: آرتي شو: الوقت هو كل ماتملك
أفضل فيلم رسوم متحركة: Agreek Tragedy
أفضل فيلم قصير: صور أثيرة
جوائز فخرية: رالف بيلامي
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: ستيفن سبيلبرج

1987

أفضل فيلم: الامبراطور الأخير
أفضل فيلم أجنبي: قبضة الدمية (جابرييل آكسل)
أفضل مخرج: برناردو برتولوتشي (الامبراطور الأخير)
أفضل ممثل: مايكل دوجلاس (وول ستريت)
أفضل ممثلة: تشير (الممسوس)
أفضل ممثل مساعد: شين كونري (الذين لا يمكن مسهم)
أفضل ممثلة مساعدة: أوليمبيا دوكاكيس (الممسوس)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جون باتريك شانلي (الممسوس)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: مارك بيبول، برناردو برتولوتشي (الامبراطور الأخير)
أفضل تصوير: فيتوريو ستورارو (الامبراطور الأخير)
أفضل ديكور: فرديناندو سكاريفيوتي (الامبراطور الأخير)
أفضل تصميم أزياء: جيمس أكيسون (الامبراطور الأخير)
أفضل ماكياج: رايك باجر (هاري وعائلة هندرسون)
أفضل صوت: بيل روي، إيفان شاروك (الامبراطور الأخير)
أفضل مونتاج: جابرييلا كريستياني (الامبراطور الأخير)
أفضل مؤثرات بصرية: دينيس مورين، ويليام جورج، هارلي جيسوب، كينيث سميث (مسافة في الداخل)
أفضل أغنية: The Time Of My Life من فيلم (الرقصة القذرة)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: ريوتشي ساكوموتو، ديفيد بيرن، كونج سو (الامبراطور الأخير)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: شباب القلب
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: غذاء السنوات العشرة، حقيقة وأسطورة مائدة هنود الجونكين المستديرة
أفضل فيلم رسوم متحركة: The Man Who Planted Trees
أفضل فيلم قصير: قاعة رقص راي
جوائز الإنجاز الخاص: ستيفن فليك، جون بوسبستل (للمؤثرات الصوتية في فيلم رجل الشرطة الروبوت)
جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: بيلي وايلدر

1988
أفضل فيلم: رجل المطر
أفضل فيلم أجنبي: بيل الفاتح (بيل أوجست)
أفضل مخرج: باري ليفنسون (رجل المطر)
أفضل ممثل: داستن هوفمان (رجل المطر)
أفضل ممثلة: جودي فوستر (المتهم)
أفضل ممثل مساعد: كيفين كلين (سمكة اسمها واندا)
أفضل ممثلة مساعدة: جرين ديفيز (سائح بالصدفة)
أفضل قصة وسيناريو مكتوب مباشرة للسينما: رونالد باس، باري مورو (رجل المطر)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: كرستوفر هامبتون (علاقات خطرة)
أفضل تصوير: بيتر بيزيو (حريق الميسيسبي)
أفضل ديكور: ستيورات كريج (علاقات خطرة)
أفضل تصميم أزياء: جيمس أكيسون (علاقات خطرة)
أفضل ماكياج: في نيل، ستيف لابورت، روبرت شورت (عصارة الخنفساء)
أفضل صوت: ليس فريشولتز، ديك ألكسندر، فرن بور، ويلي بورتون (الطائر)
أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: تشارلز كامبل، لويس إدلمان (من صنع الأرنب روجر؟)
أفضل مونتاج: آرثر شيمدت (من صنع الأرنب روجر؟)
أفضل مؤثرات بصرية: كين رالستون، رتشارد ويليامز، إدوارد جونز، جورج جبس (من صنع روجر روبيت؟)
أفضل أغنية: Let The River Run من فيلم (فتاة عاملة)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: ديف جروسين (حرب حقل الفاصوليا)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: ماكان يجب أن تموت
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: فندق ترمينوس: حياة وعصر كلاوس باربي
أفضل فيلم رسوم متحركة: Tiny Toy
أفضل فيلم قصير: موعد دينيس جننجز
جوائز الإنجاز الخاص: رتشارد ويليامز (لإخراج الرسوم المتحركة في فيلم «من صنع الأرنب روجر؟»)

1989
أفضل فيلم: الآنسة ديزي الصارمة
أفضل فيلم أجنبي: سينما الجنة (جويسيب تورناتور)
أفضل مخرج: أوليفر ستون (مولود في الرابع من يوليو)
أفضل ممثل: دانييل داي لويس (قدمي اليسرى)
أفضل ممثلة: جيسيكا تاندي (الآنسة ديزي القاسية)
أفضل ممثل مساعد: دنزل واشنطن (المجد)
أفضل ممثلة مساعدة: برندا فريكر (قدمي اليسرى)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: توم شولمان (مجتمع الشعراء الميتين)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ألفريد أوهري (الآنسة ديزي القاسية)
أفضل تصوير: فريدي فرانسيس (المجد)
أفضل ديكور: أنتون فورست (باتمان)
أفضل تصميم أزياء: فيليس دالتون (هنري الخامس)
أفضل ماكياج: مانيليو روتشيتي، لين باربر، كيفين هاني (الآنسة ديزي القاسية)
أفضل صوت: دونالد ميتشل، كيفن أوكينيل، جريج راسل، كيث وستر (المطر الأسود)
أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: بن برت، رتشارد هيمنز (انديانا جونز والصليبي الأخير)
أفضل مونتاج: ديفيد برنر، جوي هاتشنج (مولود في الرابع من يوليو)
أفضل مؤثرات بصرية: جون برونو، دينيس مورين، هويت بيتمان، دينيس سكوتاك (الجحيم)
أفضل أغنية: Under The Sea من فيلم (حورية البحر الصغيرة)
أفضل موسيقى تصويرية أصلية: آلان منكن (حورية البحر الصغيرة)
أفضل فيلم تسجيلي قصير: فيضان جونستاون
أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الخيوط المشتركة
أفضل فيلم رسوم متحركة: Balance
أفضل فيلم قصير: خبرة العمل
جوائز فخرية: أكيرا كوروساوا

1990
أفضل فيلم: الرقص مع الذئاب
أفضل فيلم أجنبي: رحلة أمل (زافير كولر)
أفضل مخرج: كيفين كوستنر (الرقص مع الذئاب)
أفضل ممثل: جيريمي أيرونز (انقلاب الحظ)
أفضل ممثلة: كاثي بيسي (التعاسة)
أفضل ممثل مساعد: جوي بيسي (فيلاس الطيب)

أفضل ممثلة مساعدة: ووبي جولدبرج (الشبح)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بروس جويل روبن (الشبح)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: مايكل بلاك

أفضل تصوير: دين سملر (الرقص مع الذئاب)

أفضل ديكور: رتشارد سلبرت (ديك تراسي)

أفضل تصميم أزياء: فرانكا سكوار سيابينو (سيرانو دي برجراك)

أفضل ماكياج: جون كاجليون، داوج دركسلر (ديك تراسي)

أفضل صوت: راسل ويليامز، جيفر بركنز، بيل بنتون، جريج واتكنز (الرقص مع الذئاب)

أفضل مونتاج للمؤثرات الصوتية: سيسليا هال، جورج ووترز (صيد أكتوبر الأحمر)

أفضل مونتاج: نيل ترافيس (الرقص مع الذئاب)

أفضل أغنية: Sooner Or Later من فيلم (ديك تراسي)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جون باري (الرقص مع الذئاب)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: أيام الانتظار

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: الحلم الأمريكي

أفضل فيلم رسوم متحركة: Creature Comforts

أفضل فيلم قصير: موعد الغذاء

جوائز فخرية: صوفيا لورين، ميرنا لوي

جوائز الإنجاز الخاص: إيريك بريفيج، روب بوتين، تيم مكجوفرن، ألكس فانك (للمؤثرات البصرية في فيلم «استدعاء تام»)

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: رتشارد زانوك وديفيد براون

1991

أفضل فيلم: صمت الحملان

أفضل فيلم أجنبي: المتوسطي (جابربيل سالفاتوريس)

أفضل مخرج: جوناثان ديم (صمت الحملان)

أفضل ممثل: أنتوني هوبكنز (صمت الحملان)

أفضل ممثلة: جودي فوستر (صمت الحملان)

أفضل ممثل مساعد: جاك بالانس (ملصقات المدينة City Stickers)

أفضل ممثلة مساعدة: مرسيدس روهل (الملك الصياد)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: كالي خوري (ثيلما ولويز)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: تيد تالي (صمت الحملان)

أفضل تصوير: روبرت رتشاردسون (جون كيندي JFK)

أفضل ديكور: دينيس جاسنر (بجزي)

أفضل تصميم أزياء: ألبرت وولسكي (بجزي)

أفضل مونتاج: ستان وينستون، جيف دون (المدمر2)

أفضل صوت: توم جونسون، جاري ريدستروم، جاري سومرز، لي أورلوف (المدمر2)

أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: جار ريدستروم، جلوريا بوردرز (المدمر2)

أفضل مونتاج: جوي هتشنج، بييرتو سكاليا (جون كيندي JFK)

أفضل مؤثرات بصرية: دينيس مورين، ستان ونستون، جين وارن، روبرت سكوتاك (المدمر2)

أفضل أغنية: Beauty And The Beast من فيلم بالعنوان نفسه

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: آلان منكن (الجميلة والوحش)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: خدعة مميتة

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: في ظلال النجوم

أفضل فيلم رسوم متحركة: Manipulation

أفضل فيلم قصير: رجل الجلسة

جوائز فخرية: ساتيجيت راي

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: جورج لوكاس

1992

أفضل فيلم: لا يغتفر

أفضل فيلم أجنبي: الهند الصينية (ريجي وارنييه)

أفضل مخرج: كلنت إستوود (لا يغتفر)

أفضل ممثل: آل باتشينو (عطر امرأة)

أفضل ممثلة: إيما تومسون (نهاية هوارد)

أفضل ممثل مساعد: جين هاكمان (لا يغتفر)

أفضل ممثلة مساعدة: ماريسا تومي (ابنة عمتي فيني)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: نيل جوردان (اللعبة الصارخة)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روث بروير جابفالا (نهاية هوارد)

أفضل تصوير: فيليب روسيلوت (النهر يمر من خلالها)

أفضل ديكور: لوسيانا آريفي (نهاية هوارد)

أفضل تصميم أزياء: إليكو إشيوكو (دراكولا برام ستوكر)

أفضل ماكياج: جريج كانون، مايكل بورك، ماثيو مانجل (دراكولا برام ستوكر)

أفضل صوت: كريس جنكنز، داوج همفيل، مارك سميث، سيمون كاي (دراكولا برام ستوكر)

أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: توم ماكارثي، ديفيد ستون (دراكولا برام ستوكر)

أفضل مونتاج: جويل كوكس (لا يغتفر)

أفضل مؤثرات بصرية: كين رالستون، داوج شيانج، توم وودروف (الموت هنا)

أفضل أغنية: A Whole New World من فيلم (علاء الدين)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: آلان منكن (علاء الدين)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: تعليم بيتر

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: خدعة بنما

أفضل فيلم رسوم متحركة: Mona Lisa Descending A Staircase

أفضل فيلم قصير: الشاحنة العمومية

جوائز فخرية: فيديريكو فلليني

1993

أفضل فيلم: قائمة شندلر

أفضل فيلم أجنبي: Belle Epoque (فرناندو تريبا)

أفضل مخرج: ستيفن سبيلبرج (قائمة شندلر)

أفضل ممثل: توم هانكس (فيلادلفيا)

أفضل ممثلة: هولي هنتر (البيانو)

أفضل ممثل مساعد: تومي لي جونز (الهارب)

أفضل ممثلة مساعدة: آنا باكوين (البيانو)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جين كامبيون (البيانو)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ستيف زيليان (قائمة سندلر)

أفضل تصوير: يانوش كامينسكي (قائمة شندلر)

أفضل ديكور: آلان ستارسكي (قائمة شندلر)

أفضل ماكياج: جورج كانوم، في نيل، يولاندا توسيينج (السيدة داوبتفاير)

أفضل تصميم أزياء: جابرييلا بسكوتشي (عهد البراءة)

أفضل صوت: جاري سومرز، جاري ريدستروم، شون مرفي، رود جدكنز (الحدائق الجوراسية)

أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: جاري ريدستروم، رتشارد هيمنز (الحدائق الجوراسية)

أفضل مونتاج: مايكل كان (قائمة شندلر)

أفضل مؤثرات بصرية: دينيس مورين، ستان وينستون، فيل تبت، مايكل لانتييه (الحدائق الجوراسية)

أفضل أغنية: Streets Of Philadelphia من فيلم (فيلادلفيا)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: جون ويليامز (قائمة شندلر)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: دفاعا عن حياتنا

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: أنا وعد

أفضل فيلم رسوم متحركة: The Wrong Trousers

أفضل فيلم قصير: الفارس الأسود

جوائز فخرية: ديبورا كير

1994

أفضل فيلم: فورست جامب

أفضل فيلم أجنبي: حرقته الشمس (روسي)

أفضل مخرج: روبرت زمكيس (فورست جامب)

أفضل ممثل: توم هانكس (فورست جامب)

أفضل ممثلة: جيسيكا لانج (السماء الزرقاء)

أفضل ممثل مساعد: مارتن لانداو (إد وود)

أفضل ممثلة مساعدة: دايان ويست (رصاصات فوق برودواي)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: كونيتين تارانتينو، روجر أفاري (رواية مثيرة)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: إريك روث (فورست جامب)

أفضل تصوير: جون تول (أساطير الخريف)

أفضل ديكور: كين آدم، كارولين سكوت (جنون الملك جورج)

أفضل ماكياج: ريك بيكر، في نيل، يولاندا توسيينج (إد وود)

أفضل تصميم أزياء: ليزي جاردنر، تيم تشابل (مغامرات بريسليا، ملكة الصحراء)

أفضل صوت: جريج لانديكر، ستيف ماسلو، بوب بيمر، ديفيد ماكميلان (سبيد)

أفضل مونتاج مؤثرات صوتية: ستيف هنتر فليل (سبيد)

أفضل مونتاج: أرثر شميدت (فورست جامب)

أفضل مؤثرات بصرية: كين رالستون، جورج مورفي، ستيفن روزنبوم، آلن هال (فورست جامب)

أفضل أغنية: Can You Feel The Love Tonight من فيلم (الأسد الملك Lion King)

أفضل موسيقى تصويرية أصلية: هانز زايم (الأسد الملك)

أفضل فيلم تسجيلي قصير: حان وقت العدالة

أفضل فيلم تسجيلي وصفي: مايا لين: رؤية قوية واضحة

أفضل فيلم رسوم متحركة: Bd's Birthday

أفضل فيلم قصير: مناصفة بين (فرانز كافكا.. إنه عالم رائع) و(تريفور)

جوائز فخرية: مايكل أنجلو أنطونيوني

جائزة إرفنج ثالبورج التذكارية: كلنت إستوود

جائزة جين هارشولت الانسانية: كوينسي جونز

ثانيا: جوائز الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون

(BAFTA)

بدأت جائزة الأكاديمية البريطانية لفنون السينما والتلفزيون في عام 1947 تحت اسم جائزة أكاديمية الفيلم البريطانية، وأصبح اسمها في عام 1959 جائزة جمعية فنون السينما والتلفزيون، ثم تغير اسمها إلى الاسم الحالي في عام 1975. وكذلك الجائزة، وهي قناع مسرحي برونزي، تحمل في البداية اسم Stella. وكانت في بداية الأمر عبارة عن جائزتين للأفلام الروائية، الأولى لأحسن فيلم مهما كان مصدره، والثانية لأحسن فيلم بريطاني. ثم توسعت الجوائز مع مرور السنين. وفيما يلي أسماء الفائزين بهذه الجوائز:

1947

أفضل فيلم: أحلى سنوات العمر

أفضل فيلم بريطاني: خروج الرجل الغريب

1948

أفضل فيلم: هاملت (لورنس أوليفييه)

أفضل فيلم بريطاني: سقوط الوهم (كارول ريد)

1949

أفضل فيلم: سارقو الدراجة (فيتوريو دي سيكا)

أفضل فيلم بريطاني: الرجل الثالث (كارول ريد)

1950

أفضل فيلم: كل شيء عن حواء (جوزيف مانكوفيتش)

أفضل فيلم بريطاني: المصباح الأزرق (باسيل دردن)

1951

أفضل فيلم: La Ronde (ماكس أوفول)

أفضل فيلم بريطاني: عصابة لافندر هيل (تشارلز كريتشتون)

1952:

أفضل فيلم: حاجز الصوت (ديفيد لين)

أفضل فيلم بريطاني: حاجز الصوت (ديفيد لين)

أفضل ممثل: رالف رتشاردسون (حاجز الصوت)

أفضل ممثلة: فيفيان لي (عربة اسمها الرغبة)

أفضل ممثل أجنبي: مارلون براندو (فيفا زاباتا)

أفضل ممثلة أجنبية: سيمون سينوريه (Casque D'or)

أفضل وجه جديد: كلير بولتون (ضوء المسرح)

1953

أفضل فيلم: ألعاب محرمة (رينيه كليمو)

أفضل فيلم بريطاني: جينيفر (هنري كورنيليوس)

أفضل ممثل: جون جيلجود (يوليوس قيصر)

أفضل ممثلة: أودي هيبورن (عطلة في روما)

أفضل ممثل أجنبي: مارلون براندو (يوليوس قيصر)

أفضل ممثلة أجنبية: ليزلي كارون (ليلي)

أفضل وجه جديد: نورمان ويزدوم (مشكلة في المتجر)

1954

أفضل فيلم: ثمن الخوف (هنري جورج كلوزو)

أفضل فيلم بريطاني: اختيار هوبسون (ديفيد لين)

أفضل ممثل: كينيث مور (طبيب في البيت)

أفضل ممثلة: إيفون متشل (القلب الممزق)

أفضل ممثل أجنبي: مارلون براندو (على رصيف الميناء)

أفضل ممثلة أجنبية: كورنيل بورشرز (القلب الممزق)

أفضل وجه جديد: روبن استريدج،جورج تابوري (لقاء الصدفة)

1955

أفضل فيلم: ريتشارد الثالث (لورنس أوليفييه)

أفضل فيلم بريطاني: ريتشارد الثالث (لورنس أوليفييه)

أفضل ممثل: لورنس أوليفييه (ريتشارد الثالث)

أفضل ممثلة: كيت جونسون (القاتلات)

أفضل ممثل أجنبي: إرنست بورجانين (مارتي)

أفضل ممثلة أجنبية: بتسي بلير (مارتي)

أفضل وجه جديد: ويليام روز (القاتلات)

1956

أفضل فيلم: Gervaise (رينيه كليمو)

أفضل فيلم بريطاني: الوصول إلى السماء (لويس جلبرت)
أفضل ممثل: بيتر فنك (اغتصاب مالايا)
أفضل ممثلة: فرجينيا ماكينا (اغتصاب مالايا)
أفضل ممثل أجنبي: فرانسوا برييه (Gervaise)
أفضل ممثلة أجنبية: أنا مانياني (الوشم الوردي)
أفضل وجه جديد: نايجل بالكين (الرجل الذي لم يكن أبدا)

1957
أفضل فيلم: جسر على نهو كواي (ديفيد لين)
أفضل فيلم بريطاني: جسر على نهو كواي (ديفيد لين)
أفضل ممثل: أليك جينز (جسر على نهر كواي)
أفضل ممثلة: هيزر سيرز (حكاية إستر كاستيلو)
أفضل ممثل أجنبي: هنري فوندا (اثنا عشر رجلا غاضبا)
أفضل ممثلة أجنبية: سيمون سينوري (ساحرات سالم)
أفضل وجه جديد: إريك باركر (إخوة زوجتي)

1958
أفضل فيلم: مكان على القمة (جاك كلايتون)
أفضل فيلم بريطاني: مكان على القمة (جاك كلايتون)
أفضل ممثل: تريفور هوارد (المفتاح)
أفضل ممثلة: إيرين وورث (أوامر بالقتل)
أفضل ممثل أجنبي: سيدني بواتيي (المتحدون)
أفضل ممثلة أجنبية: سيمون سينوري (مكان على القمة)
أفضل وجه جديد: بول ماسيي (أوامر بالقتل)
أفضل سيناريو: بون دن (أوامر بالقتل)

1959
أفضل فيلم: بن هور (ويليام وايلر)
أفضل فيلم بريطاني: الياقوت الأزرق (باسيل ديردن)
أفضل ممثل: بيتر سيلرز (جاك.. أنا على خير ما يرام)
أفضل ممثلة: أودي هيبورن (حكاية راهبة)
أفضل ممثل أجنبي: مارشيلو ماستورياني (أمس واليوم وغدا)
أفضل ممثلة أجنبية: آن بانكروفت (آكل اليقطنية)
أفضل وجه جديد: هايلي مايلز (خليج النمر)
أفضل سيناريو: جون بولتنج، فرانك هارفي، آلان هاكني (جاك.. أنا على خير مايرام)

1960
أفضل فيلم: الشقة (بيلي وايلدر)
أفضل فيلم بريطاني: ليلة السبت وصباح الأحد (كارل رايز)
أفضل ممثل: بيتر فنك (محاكمة أوسكار وايلد)
أفضل ممثلة: ريتشل روبرتس (ليلة السبت وصباح الأحد)
أفضل ممثل أجنبي: جاك ليمون (الشقة)
أفضل ممثلة أجنبية: شيرلي ماكلين (الشقة)
أفضل وجه جديد: ألبرت فيني (ليلة السبت وصباح الأحد)
أفضل سيناريو: برايان فوربس (الصمت الغاضب)

1961
أفضل فيلم: أغنية الجندي (جريجوري تشوكاري)، المخادع (روبرت روسون)
أفضل فيلم بريطاني: طعم العسل (توني رتشاردسون)
أفضل ممثل: بيتر فنك (جوني بلا حب)
أفضل ممثلة: دورا برايان (طعم العسل)
أفضل ممثل أجنبي: بول نيامان (المخادع)
أفضل ممثلة أجنبية: صوفيا لورين (امرأتان)
أفضل وجه جديد: ريتا توشنجهام (طعم العسل)
أفضل سيناريو: شيلاج ديلاني، توني رتشاردسون (طعم العسل)، فال جويست وولف مانكوفتش (اليوم الذي احترقت فيه الأرض)

1962
أفضل فيلم: لورنس العرب (ديفيد لين)
أفضل فيلم بريطاني: لورنس العرب (ديفيد لين)
أفضل ممثل: بيتر أوتول (لورنس العرب)
أفضل ممثلة: ليزلي كارون (غرفة على شكل حرف إل)
أفضل ممثل أجنبي: برت لانكستر (Birdman Of Alcatraz)
أفضل ممثلة أجنبية: آن بانكروفت (العامل المعجزة)
أفضل وجه جديد: توم كورتناي (وحدة عداء المسافات الطويلة)
أفضل سيناريو: روبرت بولت (لورنس العرب)

1963
أفضل فيلم: توم جونز (توني رتشاردسون)
أفضل فيلم بريطاني: توم جونز (توني رتشاردسون)
أفضل ممثل: ديرك بوجارد (الخادم)
أفضل ممثلة: ريتشل روبرتس (هذه الحياة المرحة)
أفضل ممثل أجنبي: مارشلو ماستورياني (الطلاق على الطريقة الإيطالية)

أفضل ممثلة أجنبية: باتريشيا نيل (هود)
أفضل وجه جديد: جيمس فوكس (الخادم)
أفضل سيناريو: جون أوسبورن (الخادم)
أفضل تصوير: (أبيض وأسود) دوجلاس سلوكومب (الخادم)، (ملون) تيد مور (من روسيا مع حبي)

1964

أفضل فيلم: الدكتور سترينجلوف (ستانلي كوبريك)
أفضل فيلم بريطاني: الدكتور سترينجلوف (ستانلي كوبريك)
أفضل ممثل: رتشارد أدنبروف (جلسة بعد ظهر يوم مطير)
أفضل ممثلة: أودي هيبورن (تمثيلية تحذيرية)
أفضل ممثل أجنبي: مارشلو ماستورياني (أمس واليوم وغدا)
أفضل ممثلة أجنبية: آن باكروفت (آكل اليقطينة)
أفضل وجه جديد: جولي أندروز (ماري بوبنز)
أفضل سيناريو: هارولد بنتر (آكل اليقطينة)
أفضل تصوير: (أبيض وأسود) أوسكار موريس (آكل اليقطينة)، (ملون) جيفري أنسوورث (بيكيت)
أفضل تصميم إنتاج: (أبيض وأسود) كين آدم (دكتور سترينجلوف)، (ملون) جون برايان (بيكيت)

1965

أفضل فيلم: سيدتي الجميلة (جورج كوكور)
أفضل فيلم بريطاني: ملف إبكريس (سيدني فوريي)
أفضل ممثل: ديرك بوجارد (حبيبي)
أفضل ممثلة: جولي كريستي (حبيبي)
أفضل ممثل أجنبي: لي مارفن (كات بالو، القتلة)
أفضل ممثلة أجنبية: باتريشيا نيل (على طريقة هارم)
أفضل وجه جديد: جودي دانش (أربعة صباحا)
أفضل سيناريو: فردريك رافاييل (حبيبي)
أفضل تصوير: (أبيض وأسود) أوزوالد موريس (حبيبي)، (ملون) أوتو هيلر (ملف إيكريس)
أفضل تصميم مونتاج: (أبيض وأسود) راي سيم (حبيبي)، (ملون) كين آدم (ملف إيكريس)

1966

أفضل فيلم: من يخاف فرجينيا وولف؟ (مايك نيكولن)
أفضل فيلم بريطاني: الجاسوس الذي جاء من البرد (مارتن ريت)
أفضل ممثل: رتشارد برتون (من يخاف فرجينيا وولف؟ الجاسوس الذي جاء من البرد
أفضل ممثلة: إليزابث تيلور (من يخاف فرجينيا وولف؟)
أفضل ممثل أجنبي: رود شتايجر (المسترهن)
أفضل ممثلة أجنبية: جين موريو (فيفا ماريا)
أفضل وجه جديد: فيفيان مرشانت (آلفي)
أفضل سيناريو: ديفيد ميرسر (مورجان - حالة مناسبة للعلاج)
أفضل تصوير: (أبيض وأسود) أوزوالد موريس (الجاسوس الذي جاء من البرد)، (ملون) كرستوفر كاليس (أرابيسك)
أفضل تصميم إنتاج: (أبيض وأسود) تامبي لارسن (الجاسوس الذي جاء من البرد)، (ملون) ولفريد شنجلتون (ماكس الحزين)

1967

أفضل فيلم: رجل لكل الفصول (فريد زينمان)
أفضل فيلم بريطاني: رجل لكل الفصول (فريد زينمان)
أفضل ممثل: بول سكوفيلد ؟رجل لكل الفصول)
أفضل ممثلة: إديث إيفانز (الهمسات)
أفضل ممثل أجنبي: رود شتايجر (في قلب الليل)
أفضل ممثلة أجنبية: أنوك إيمين (رجل وامرأة)
أفضل وجه جديد: فاي دوناواي (بوني وكلايد)
أفضل سيناريو: روبرت بولت (رجل لكل الفصول)
أفضل تصوير: (أبيض وأسود) جيري توربن (الهمسات)،(ملون) تيد مور (رجل لكل الفصول)
أفضل تصميم إنتاج: جون بوكس (رجل لكل الفصول)

1968

أفضل فيلم: الخريج (مايك نيكولز)
أفضل فيلم بريطاني: مايك نيكولز (الخريج)
أفضل ممثل: سبنسرتريس (خمن من سيأتي على العشاء؟)
أفضل ممثلة: كاثرين هيبورن (خمن من سيأتي على العشاء؟)
أفضل ممثل مساعد: أيان هولم (مسدس بوفور)
أفضل ممثلة مساعدة: بيلي وايتلو (الغريب الأطوار)
أفضل وجه جديد: داستن هوفمان (الخريج)
أفضل سيناريو: بوك هنري، كالدر ويلنجهام (الخريج)
أفضل تصوير: جيفري أنسوورث (2001: أوديسا الفضاء)
أفضل موسيقى: جون باري (الأسد في الشتاء)
أفضل تصميم إنتاج: توني ماسترز، هاري لانج، إرني آرثر (2100: أوديسا الفضاء)

1969

أفضل فيلم: راعي بقر منتصف الليل (جون شلزنجر)

أفضل مخرج: جون شلزنجر (راعي بقر منتصف الليل)
أفضل ممثل: داستن هوفمان (راعي بقر منتصف الليل، جون وماري)
أفضل ممثلة: ماجي سميث (شباب الآنسة جين برودي)
أفضل ممثل مساعد: لورنس أوليفييه (أوه... يا لها من حرب رائعة)
أفضل ممثلة مساعدة: سيليا جونسون (شباب الآنسة جين برودي)
أفضل وجه جديد: جون فويت (راعي بقر منتصف الليل)
أفضل سيناريو: والدو سولت (راعي بقر منتصف الليل)
أفضل تصوير: جيري توربن (أوه.. يا لها من حرب رائعة)
أفضل موسيقى: ميكيس ثيودراكيس (زد)
أفضل تصميم إنتاج: دون آشتون (أوه.. يا لها من حرب رائعة)

1970

أفضل فيلم: باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس (جورج روي هيل)
أفضل مخرج: جورج روي هيل (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل ممثل: روبرت ردفود (باتش كاسيدي، أخبرهم أن ويلي بوي هنا)
أفضل ممثلة: كاثرين روس (باتش كاسيدي، أخبرهم أن ويلي بوي هنا)
أفضل ممثل مساعد: كولين ويلاند (كس Kes)
أفضل ممثلة مساعدة: سوزانا يورك (إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟)
أفضل وجه جديد: ديفيد برادلي (كس)
أفضل سيناريو: ويليام جولدمان (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل تصوير: كونراد هال (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل موسيقى: برت باكاراك (باتش كاسيدي وفتى رقصة الشمس)
أفضل تصميم إنتاج: ماريو كاربو جاليا (ووترلو)

1971

أفضل فيلم: الأحد، الأحد اللعين (جون شلزنجر)
أفضل مخرج: جون شلزنجر (الأحد، الأحد اللعين)
أفضل ممثل: بيتر فنك (الأحد، الأحد اللعين)
أفضل ممثلة: جلندا جاكسون (الأحد، الأحد اللعين)
أفضل ممثل مساعد: إدوار فوكس (التوسط)
أفضل ممثلة مساعدة: مارجريت لايتون (التوسط)
أفضل وجه جديد: دومينيك جارد (التوسط)
أفضل سيناريو: هارولد بنتر (التوسط)
أفضل تصوير: باسكوليو دي سانتوس (الموت في فينيسيا)
أفضل موسيقى: مايكا ليجراند (صيف 1942)
أفضل تصميم إنتاج: فرديناندو سكار فيوتي (الموت في فينيسيا)

1972

أفضل فيلم: كاباريه (بوب فوس)
أفضل مخرج: بوب فوس (كاباريه)
أفضل ممثل: جين هاكمان (العصابة الفرنسية، مغامرة بوزيدون)
أفضل ممثلة: ليزا مانيلي (كاباريه)
أفضل ممثل مساعد: بن جونسون (عرض الصورة الأخيرة)
أفضل ممثلة مساعدة: كلوريس ليتشمان (عرض الصورة الأخيرة)
أفضل وجه جديد: جويل جراي (كاباريه)
أفضل سيناريو: بيتر بوجدانوفتش، لاري ماكورتي (عرض الصورة الأخيرة)
أفضل تصوير: جيفري أنسوورث (كاباريه، مغامرات أليس في بلاد العجائب)
أفضل موسيقى: نينا روتا (الأب الروحي)
أفضل تصميم إنتاج: رولف زيتبور (كاباريه)

1973

أفضل فيلم: يوم لليلة (فرانسوا تروفو)
أفضل مخرج: فرانسوا تروفو (يوم لليلة)
أفضل ممثل: والتر ماثيو (Péte n tillie، تشارلي فاريك)
أفضل ممثلة: ستيفان أودران (سحر البرجوازية الرصين)
أفضل ممثل مساعد: آرثر لو (ياله من رجل محظوظ)
أفضل ممثلة مساعدة: فالنتينا كورتيس (يوم لليلة)
أفضل وجه جديد: بيتر إيجان (الاستئجار)
أفضل سيناريو: لويس بونوبل، جان كلود كارييه (سحر البرجوازية الرصين)
أفضل تصوير: أنتوني ريتشموند (لا تنظر الآن)
أفضل موسيقى: آلان برايس (يا له من رجل محظوظ)
أفضل تصميم إنتاج: ناتاشا كرول (الاستئجار)

1974

أفضل فيلم: لاكومب لوتشيان (لويس مال)
أفضل مخرج: رومان بولانسكي (الحي الصيني)

أفضل ممثل: جاك نيكولسون (الحي الصيني ـ التفصيلة الأخيرة)
أفضل ممثلة: جوان وودوارد (أمنيات صيفية، أحلام شتوية)
أفضل ممثل مساعد: جون جيلجد (جريمة قتل في قطار الشرق السريع)
أفضل ممثلة مساعدة: إنجريد برجمان (جريمة قتل في قطار الشرق السريع)
أفضل وجه جديد: جورجينا هال (ماهلد)
أفضل سيناريو: روبرت تاون (الحي الصيني، التفصيلة الأخيرة)
أفضل تصوير: دوجلاس سلوكومب (جاتسبي العظيم)
أفضل موسيقى: رتشارد رودني بينيت (جريمة قتل في قطار الشرق السريع)
أفضل تصميم إنتاج: جون بوكس (جاتسبي العظيم)

1975
أفضل فيلم: أليس لم تعد تعيش هنا (مارتن سكوسس)
أفضل مخرج: ستانلي كوبريك (باري لندون)
أفضل ممثل: آل باتشينو (الأب الروحي الجزء الثاني، بعد ظهر يوم قائظ)
أفضل ممثلة: إلين برستين (أليس لم تعد تعيش هنا)
أفضل ممثل مساعد: فريد إستير (الجحيم الرهيب)
أفضل ممثلة مساعدة: ديان لاد (أليس لم تعد تعيش هنا)
أفضل وجه جديد: فاليري برين (لاني)
أفضل سيناريو: روبرت جتشل (باري لندون)
أفضل تصوير: جون ألكوت (باري لندون)
أفضل موسيقى: جون ويليامز (الفك المفترس، الجحيم الرهيب)
أفضل تصميم إنتاج: جون بوكس (الكرة المتدحرجة)

1976
أفضل فيلم: رجل طار فوق عش الوقواق (ميلوش فورمان)
أفضل مخرج: ميلوش فورمان (رجل طار فوق عش الوقواق)
أفضل ممثل: جاك نيكولسون (رجل طار فوق عش الوقواق)
أفضل ممثلة: لويز فلتشر (رجل طار فوق عش الوقواق)
أفضل ممثل مساعد: براد دوريف (رجل طار فوق عش الوقواق)
أفضل ممثلة مساعدة: جودي فوستر (سائق التاكسي، باجزي مالون)
أفضل وجه جديد: جودي فوستر (سائق التاكسي، باجزي مالون)
أفضل سيناريو: آلان باركر (باجزي مالون)
أفضل تصوير: راسل بويد (نزهة فوق صخرة معلقة)
أفضل موسيقى: برنارد هرمان (سائق التاكسي)
أفضل تصميم إنتاج: جيفري كيركلاند (باجزي مالون)

1977
أفضل فيلم: بيت آني (وودي آلان)
أفضل مخرج: وودي آلان (بيت آني)
أفضل ممثل: بيتر فنك (الشبكة)
أفضل ممثلة: دايان كيتون (بيت آني)
أفضل ممثل مساعد: إدوارد فوكس (جسر بعيد جدا)
أفضل ممثلة مساعدة: جيني أجوتر (إيكوس)
أفضل وجه جديد: إيزابيل هوبرت (صانعة الدانتلة)
أفضل سيناريو: وودي آلان، مارشال بيكمان (بيت آني)
أفضل تصوير: جيفري أنسوورث (جسر بعيد جدا)
أفضل موسيقى: جون أديسون (جسر بعيد جدا)

1978
أفضل فيلم: جوليا (فريد زينمان)
أفضل مخرج: آلان باركر (قطار منتصف الليل)
أفضل ممثل: رتشارد دريفوس (فتاة الوداع)
أفضل ممثلة: جين فوندا (جوليا)
أفضل ممثل مساعد: جون هورت (قطار منتصف الليل)
أفضل ممثلة مساعدة: جيرالدين بيج (الداخليون)
أفضل وجه جديد: كريستوفر ريف (سوبر مان)
أفضل سيناريو: إلفين سرجنت (جوليا)
أفضل تصوير: دوجلاس شلوكومب (جوليا)
أفضل موسيقى: جون ويليامز (حرب النجوم)
أفضل تصميم إنتاج: جون إلفيس (لقاءات قريبة مع النوع الثالث)

1979
أفضل فيلم: مانهاتن (وودي آلان)
أفضل مخرج: فرانسيس فورد كوبولا (سفر الرؤيا الآن)
أفضل ممثل: جاك ليمون (أعراض صينية)
أفضل ممثلة: جين فوندا (أعراض صينية)
أفضل ممثل مساعد: روبرت دوفال (سفر الرؤيا الآن)
أفضل ممثلة مساعدة: ريتشل روبرتس (اليانكس Yanks)
أفضل وجه جديد: دينيس كرستوفر (الانفصال)
أفضل سيناريو: وودي آلان، مارشال بريكمان (مانهاتن)
أفضل تصوير: فيلموس زيجموند (صائد الغزلان)
أفضل موسيقى: إنيو موريكوني (أيام السماء)

أفضل تصميم إنتاج: مايكل سيمور (الغريب)

1980

أفضل فيلم: الرجل الفيل (ديفيد لنش)

أفضل مخرج: أكيرا كوروساوا (كاجيمو شا ـ ظل المحارب)

أفضل ممثل: جون هورت (الرجل الفيل)

أفضل ممثلة: جودي ديفير (مستقبلي الرائع)

أفضل وجه جديد: جودي ديفير (مستقبلي الرائع)

أفضل سيناريو: ييرزي كوزنسكي (أن نكون ثلاثة)

أفضل تصوير: جويسيب روتونو (كل هذا الجاز)

أفضل موسيقى: جون ويليامز (الامبراطور يرد الضربة)

أفضل تصميم إنتاج: ستيوارت كريج (الرجل الفيل)

1981

أفضل فيلم: عربات النار (هيو هودسون)

أفضل مخرج: لويس مال (أتلانتك سيتي)

أفضل ممثل: برت لانكستر (أتلانتك سيتي)

أفضل ممثلة: ميريل ستريب (امرأة الملازم الفرنسي)

أفضل ممثل مساعد: أيان هولم (عربات النار)

أفضل وجه جديد: جونت بيسي (الثور الهائج)

أفضل سيناريو: بيل فورسيث (فتاة جريجوري)

أفضل تصوير: جيفري أنسوورث، جيسلين كلوكيت (تيس)

أفضل موسيقى: كارل ديفيز (امرأة الملازم الفرنسي)

أفضل تصميم إنتاج: قراصنة سفينة نوح

1982

أفضل فيلم: غاندي (رتشارد أتنبروف)

أفضل فيلم أجنبي: إيبولي Eboli (فرانشيسكو روزي)

أفضل مخرج: رتشارد أدنبرو (غاندي)

أفضل ممثل: بن كنجسلي (غاندي)

أفضل ممثلة: كاترين هيورن (على البركة الذهبية)

أفضل ممثل مساعد: جاك نيكولسون (الحمر)

أفضل ممثلة مساعدة: مورين ستابلتون (الحمر)، روهيني هاتانجادي (غاندي)

أفضل وجه جديد: بن كنجلسي (غاندي)

أفضل سيناريو: كوستا جافراس، دونالد ستيوارت (المفقود)

أفضل تصوير: كون كورنوث (الهارب الطائش)

أفضل موسيقى: جون ويليامز (إي. تي)

أفضل تصميم إنتاج: لورنس باول (الهارب الطائش)

1983

أفضل فيلم: تعليم ريتا (لويس جلبرت)

أفضل فيلم أجنبي: دانتون (أندريه فايدا)

أفضل مخرج: بيل فورسيث (بطل محلي)

أفضل ممثل: مايكل كين (تعليم ريتا)

أفضل ممثلة: جولي والترز (تعليم ريتا)

أفضل ممثل مساعد: دينهولم إليوت (تبادل الأماكن)

أفضل ممثلة مساعدة: جامي لي كورتيس (تبادل الأماكن)

أفضل وجه جديد: فيليس لوحان (وقت آخر، مكان آخر)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: بول زيمرمان (ملك الكوميديا)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: روث بروير جابفال (حرارة وغبار)

أفضل تصوير: سيفن نكفيست (فاني وألكسندر)

أفضل موسيقى: ريوتشي ساكاموتو (كريسماس سعيد يا مستر لورنس)

أفضل تصميم إنتاج: فرانكو زيفيرللي، جياني كوارانتا (لاترافياتا)

1984

أفضل فيلم: حقول القتل (رولاند جوف)

أفضل فيلم أجنبي: كارمن (كارلوس ساورا)

أفضل مخرج: ويم وندرز (باريس، تكساس)

أفضل ممثل: هينج (حقول القتل)

أفضل ممثلة: ماجي سميث (وظيفة خاصة)

أفضل ممثل مساعد: دنهولم إليوت (وظيفة خاصة)

أفضل ممثلة مساعدة: ليز سميث (وظيفة خاصة)

أفضل وجه جديد: هنج نجور (حقول القتل)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلان (داني روس برودواي)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: بروس روبنسون (حقول القتل)

أفضل تصوير: كريس منجس (شوارع القتل)

أفضل موسيقى: إنيو موريكوني (حدث ذات مرة في أمريكا)

أفضل تصميم إنتاج: روي ووكر (حقول القتل)

1985

أفضل فيلم: وردة القاهرة الأرجوانية (وودي آلان)

أفضل فيلم أجنبي: الكولونيل ريد (إستاف زابو)

أفضل ممثل: ويليام هورت (قبلة المرأة العنكبوت)

أفضل ممثلة: بيجي أشكروفت (الطريق إلى الهند)

أفضل ممثل مساعد: دنهولم إليوت (دفاعا عن الدنيا)

أفضل ممثلة مساعدة: روزانا أركويت (البحث المحموم

عن سوزان)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلان (وردة القاهرة الأرجوانية)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: رتشارد كوندون، جانيت روتش (شرف بريتزي)

أفضل تصوير: ميروسلاف أوندريتشك (أماديوس)

أفضل موسيقى: موريس جار (الشاهد)

أفضل تصميم إنتاج: نورمان جاروود (البرازيل)

1986

أفضل فيلم: غرفة على منظر طبيعي (جيمس آيفوري)

أفضل فيلم أجنبي: الهارب (أكيرا كوروساوا)

أفضل مخرج: وودي آلان (هانا وشقيقاتها)

أفضل ممثل: بوب هوسكنز (مونا ليزا)

أفضل ممثلة: ماجي سميث (غرفة على منظر طبيعي)

أفضل ممثل مساعد: راي مكانلي (المهمة)

أفضل ممثلة مساعدة: جودي دنش (غرفة على منظر طبيعي)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلان (هانا وشقيقاتها)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: كورت لودتك (الخروج من أفريقيا)

أفضل تصوير: ديفيد واتكن (الخروج من أفريقيا)

أفضل موسيقى: إنيو موريكوني (المهمة)

أفضل تصميم إنتاج: جياني كوارانتا، بريان آكلاند شو (غرفة على منظر طبيعي)

1987

أفضل فيلم: جين دي فلوريت Jean de Florette (كلود بري)

أفضل فيلم أجنبي: التضحية (أندريه تاركوفسكي)

أفضل مخرج: أوليفر ستون (بلاتون)

أفضل ممثل: شين كونري (باسم الوردة)

أفضل ممثلة: آن بانكروفت (84 شارع شيرينج كروس)

أفضل ممثل مساعد: دانييل أوتويل (جين دي فلوريت)

أفضل ممثلة مساعدة: سوزان وولدريدج (الأمل والمجد)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جيرارد براك، كلود بري (جين دي فلوريت)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ديفيد ليلاند (تمنيت أن تكون هنا)

أفضل تصوير: برونو نيتين (جين دي فلوريت)

أفضل موسيقى: إنيو موريكوني (الذين لا يمكن مسهم)

أفضل تصميم إنتاج: سانو لوكواستو (أيام الإذاعة)

1988

أفضل فيلم: الامبراطور الأخير (برناردو برتولوتشي)

أفضل فيلم أجنبي: قبضة الدمية (جابرييل آتسل)

أفضل مخرج: لويس مال (وداعا يا أطفال)

أفضل ممثل: جون كليس (سمكة اسمها واندا)

أفضل ممثلة: ماجي سميث (الحب الوحيد لجوديت هيرن)

أفضل ممثل مساعد: مايكل بالين (سمكة اسمها واندا)

أفضل ممثلة مساعدة: جودي دنش (حفنة من التراب)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: جان كلود كاريي، فيليب كوفمان (خفة الكائن التي لا تحتمل)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: شون سلوفو (عالم ممزق)

أفضل تصوير: آلان دافياو (امبراطور الشمس)

أفضل موسيقى: جون ويليامز (امبراطور الشمس)

أفضل تصميم إنتاج: تين تافولاريس (تاكر: الرجل وحلمه)

1989

أفضل فيلم: مجتمع الشعراء الميتين (بيتر واير)

أفضل فيلم أجنبي: والحياة ولاشيء لكن (برتراند تافرنييه)

أفضل مخرج: كينيث براناف (هنري الخامس)

أفضل ممثل: دانييل داي لويس (داي لويس)

أفضل ممثلة: باولين كولينز (شيرلي فالنتاين)

أفضل ممثل مساعد: راي ماكانلي (قدمي اليسرى)

أفضل ممثلة مساعدة: ميشيل بيفيفر (علاقات خطرة)

أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: نورا إفرون (عندما قابل هاري سالي)

أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: كريستوفر هامبتون (علاقات خطرة)

أفضل تصوير: بيتر بيزيو (المسيسيبي يحترق)

أفضل موسيقى: موريس جار (مجتمع الشعراء الميتين)

أفضل تصميم إنتاج: دانتي فريتي (مغامرات البارون مونكوزن)

1990

أفضل فيلم: جودفيلاس (مارتن سكورسس)

أفضل فيلم أجنبي: سينما الجنة الجديدة (جويسيب تورناتور)

أفضل مخرج: مارتن سكورسس (جودفيلاس)

أفضل ممثل: فيليب نوار (سينما الجنة الجديدة)

أفضل ممثلة: جيسيكا تاندي (الآنسة ديزي القاسية)

أفضل ممثل مساعد: سلفادور كازيو (سينما الجنة الجديدة)

أفضل ممثلة مساعدة: ووبي جولدبرج (الشبح)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: جويسيب تورناتور
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: نيكولاس بيليجي، مارتن سكورسس (جود فيلاس)
أفضل تصوير: فيتوريو ستورارو (السماء الآوية)
أفضل موسيقى: إنيو وأندريا موريكوني (سينما الجنة الجديدة)
أفضل تصميم إنتاج: رتشارد سلبرت (ديك تراسي)

1991

أفضل فيلم: الالتزامات (آلان باركر)
أفضل فيلم أجنبي: الفتاة اللعوب (مايكل فيرهوفن)
أفضل مخرج: آلان باركر (الالتزامات)
أفضل ممثل: أنتوني هوبكنز (صمت الحملان)
أفضل ممثلة: جودي فوستر (صمت الحملان)
أفضل ممثل مساعد: آلان ريكمان (روبين هود: أمير اللصوص)
أفضل ممثلة مساعدة: كاتي نيليجان (فرانكي وجوني)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: أنتوني منجيلا (بصدق وجنون وعمق)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ديك كليمنت، آلان لافرينيز، رودي دويل (الالتزامات)
أفضل تصوير: بيير لوم (سيرانودي برجراك)
أفضل موسيقى: جان كلود بيتي (سيرانودي برجراك)
أفضل تصميم إنتاج: بو ولسن (إدوارد سيزور هاندس)

1992

أفضل فيلم: نهاية هوارد (جيمس آيفوري)
أفضل فيلم أجنبي: أشعل المصباح الأحمر (حانج زيمو)
أفضل مخرج: روبرت ألتمان
أفضل ممثل: روبرت داوني (شابلن)
أفضل ممثلة: إيما تومبسون (نهاية هوارد)
أفضل ممثل مساعد: جين هاكمان (لا يغتفر)
أفضل ممثلة مساعدة: ميراندا رتشاردسون (الصدع)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: وودي آلان (أزواج وزوجات)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: مايكل تولكين (العازف)
أفضل تصوير: دانتي سبينوتي (آخر الهنود الموهيكان)
أفضل موسيقى: دافيد هرشفلدر (قاعة رقص منضبطة)
أفضل تصميم إنتاج: كاثرين مارتن (قاعة رقص منضبطة)

1993

أفضل فيلم: قائمة شندلر
أفضل فيلم أجنبي: وداعا صديقتي (تشين كيج)
أفضل فيلم بريطاني: أرض الأشباح (رتشارد أدنبروف)
أفضل مخرج: ستيفن سبيلبرج (قائمة شندلر)
أفضل ممثل: أنتوني هو باكنز (بقايا البوم)
أفضل ممثلة: هولي هنتر (البيانو)
أفضل ممثل مساعد: رالف فينس (قائمة شندلر)
أفضل ممثلة مساعدة: ميريام ماجوليس (عهد البراءة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: داني روبن، هارولد رامسيس (يوم جراوندهوج)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: ستيفن زيليان (قائمة شندلر)
أفضل تصوير: يانوس كامنلسكي (قائمة شندلر)
أفضل موسيقى: جون ويليامز (قائمة شندلر)
أفضل تصميم إنتاج: أندور ماكالباين (البيانو)

1994

أفضل فيلم: أربعة أعراس وجنازة
أفضل فيلم أجنبي: أن نعيش (الصين)
أفضل فيلم بريطاني: قبر على السطح
أفضل مخرج: مايك نويل (أربعة أعراس وجنازة)
أفضل ممثل: هيو جراني (أربعة أعراس وجنازة)
أفضل ممثلة: سوزان ساراندون (العميل)
أفضل ممثل مساعد: صامويل جاكسون (رواية مثيرة)
أفضل ممثلة مساعدة: كريستين سكوت توماس (أربعة أعراس وجنازة)
أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما: كوينتين تارانتيو، روجر أفاري (رواية مثيرة)
أفضل سيناريو مأخوذ عن عمل أدبي: بول أتانسيو (عرض هزلي)

ثالثا: جوائز الفيلم الأوروبي

بدأت جوائز الفيلم الأوروبي، المعروفة باسم فليكسس Felixes، في عام 1988. وفيما يلي أسماء الفائزين بهذه الجائزة:

1988

أفضل فيلم: فيلم قصير عن القتل (كرزيستوف كيلوفسكي)

أفضل مخرج: ويم واندرز (أجنحة الرغبة)

أفضل ممثل: فون سيدو (بل الفاتح)

أفضل ممثلة: كارمن ماورا (امرأة على شفا الانهيار العصبي)

أفضل ممثل مساعد: كورت بويس (أجنحة الرغبة)

أفضل سيناريو: لويس مال (وداعا يا أطفالي)

1989

أفضل فيلم: منظر طبيعي يلفه الضباب (ثيو أنجليبوليس)

أفضل مخرج: سيزا بريميني (لمسة ميداس)

أفضل ممثل: فيليب نوار (الحياة ولكن، سينما الجنة الجديدة)

أفضل ممثلة: روث شين (آمال كبار)

أفضل ممثل مساعد: دانا دوري (آمال كبار)

أفضل سيناريو: ماريا خميليك (فيرا الصغيرة)

1990

أفضل فيلم: أبواب مشرعة Porte Aperet (جياني أميليو)

أفضل ممثل: كينيث براناف (هنري الخامس)

أفضل ممثلة: كارمن ماورا (آي.. كارميلا)

أفضل ممثل مساعد: ديمتري بيفسوف (الأم)

أفضل ممثلة مساعدة: مالين إيك (الملاك الحارس)

أفضل سيناريو: فيتالي كانفسكي (لا تتحرك، مت وانهض من جديد)

1991

أفضل فيلم: الحثالة (كين لوتش)

أفضل ممثل: ميشيل بوكير Toto le H)ضر(ros

أفضل ممثلة: كلوتيد كوروا (المجرم الصغير)

أفضل ممثل مساعد: ريكي ممفيس Ultr)ضر(

أفضل ممثلة مساعدة: مارتا كيلر (فرجينيا)

أفضل سيناريو: جاكو فان دورميل Toto Le H)ضر(ros

1992

أفضل فيلم: Il Lardo di Bambini (جياني أميليو)

أفضل ممثل: ماتي بيلونبا la Vie de Boh)ضر(me

أفضل ممثلة: جولييت بينوشيس Les Amants du Pont-Neuf)

أفضل ممثل مساعد: أندريه ويلم La Vie de Bo-)ضر(me

أفضل ممثلة مساعدة: غيتا نوربي Freud flyttar Hemi-frau)

أفضل سيناريو: إستيفان زابو Edes Emma, Draga Bobe)

1993

أفضل فيلم: أرجا (نيكيتا ميخالكوف)

أفضل ممثل: دانييل أوتويل (Un Coeur en Hiver

أفضل ممثلة: مايا مورجنستون (بالانتا Balanta

1994

أفضل فيلم: المعجزة Lamerica (جياني أميليو)

جائزة الإنجاز الفني الممتد: روبرت بريسون

رابعا: جوائز الدب الذهبي لمهرجان برلين السينمائي

بدأ مهرجان برلين السينمائي في عام 1951. وجائزته الأساسية هي جائزة الدب الذهبي لأحسن فيلم روائي، التي قدمت للمرة الأولى في عام 1956. وفيما يلي أسماء الأفلام الفائزة بالجائزة.

1956
دعوة إلى الرقص (جين كيلي)
1957
اثنا عشر رجلا غاضبا (سيدني لومي)
1958
فراولات برية (إنجمار برجمان)
1959
أبناء العم (كلود شابرول)
1960
لازاريللو (سيزار أردافين)
1961
الليل (مايكل أنجلو أنطونيوني)
1962
نوع من الحب (جون شلزنجر)
1963
بوشيدو (تاداشي إيماي)، الشيطان (جيان لويجي بوليدورو)
1964
آكافي صيف جاف (اسماعيل ميتين)
1965
Alphaville (جان جودار)
1966
Cul-de-Sac (رومان بولانسكي)
1967
Le Depart (بيرجي سكوليموفسكي)
1968
Ole Dole Doff (جان ترويل)
1969
السنوات المبكرة (زليمير زيلينيك)
1970
لم تمنح الجائزة
1971
حديقة فنزي كورتيني (فيتوريو دي سيكا)
1972
حكايات كانتربري (بيير باولو بازوليني)
1973
رعد على البعد (ساتياجيت راي)
1974
دادي كرافتز يتعلم المهنة (تيد كوتشيف)
1975
التبني (مارتا ميزاروس)
1976
بافالوبيل والهنود (روبرت ألتمان)
1977
الصعود (لاريسا شبيتكو)
1978
سمك السلمون (خوسيه لويس جارثيا سانشيز)، كلمات ماكس (إميليو مارتينيز لازارو)
1979
ديفيد (بيتر ليلنثال)
1980
أرض القلب (رتشارد بيرس)، Pale mo Oder Wolfsberg (ويرنر شرويتر)
1981
سريعا.. سريعا (كارلوس ساورا)
1982
فيرونيكا فوس (راينر ويرنر فاسبندر)
1983
الصعود (إدوارد بيرنت)، La Colmena (ماريو كامو)
1984
تيارات الحب (جون كازافيت)
1985
الثور المخصي (ديفيد هير)، المرأة والغريب (راينر سيمون)
1986
Stammheim (راينهارد راوف)
1987
الموضوع (جليب بانفيلوف)
1988
القصب الأحمر (جانج ييمو)
1989
رجل المطر (باري ليفنسون)
1990
صندوق الموسيقى (كوستا جافراس)، عصافير على وتر (جيري منزل)
1991
منزل الابتسامات
1992
القافلة الكبيرة (لورنس كاسدان)
1993
امرأة من بحيرة الأرواح العطرة (زي في)، مأدبة العرس (آبخ لي)
1994
باسم الأب (جيم شريدان)
1995
الطعم الطازج (برتراند تافرنييه)

جوائز مهرجان كان السينمائي

رسخ مهرجان كان السينمائي، الذي يقام في شهر مايو من كل عام، نفسه باعتباره أبرز مهرجانات السينما في العالم. وكان المهرجان الأول قد ألغي في عام 1939 عندما غزا هتلر بولندا واستؤنف في عام 1946. ولم يقم المهرجان في عامي 1948 و1950، بينما فشل تنظيمه في عام 1968 بسبب المظاهرات التي اجتاحت البلاد. وقد شهد عام 1946 توزيع عدد ضخم من الجوائز، جائزة لكل دولة مشاركة، رغم وجود جائزة دولية لهيئة التحكيم، والتي منحت لفيلم معركة القضبان، الذي أخرجه رينيه كليمو. وفي عام 1947، منحت ست جوائز لمختلف أنواع الأفلام. وفي عام 1949، منحت الجائزة الكبرى لأحسن فيلم، إلى جانب جوائز أخرى للإخراج، والتمثيل، وكتابة السيناريو وتصميم الديكور. وأضيفت جائزة هيئة التحكيم الخاصة في عام 1951، ودشنت جائزة السعفة الذهبية Palme d'Or لأحسن فيلم في عام 1955. وفيما يلي قائمة بأسماء الفائزين بالجائزة منذ عام 1949:

1949

الجائزةالكبرى: الرجل الثالث (كارول ريد)
أفضل مخرج: رينيه كليمو (أسوار مالاباجا)
أفضل ممثل: إدوارد روبنسون (منزل الغرباء)
أفضل ممثلة: إيزا ميراندا (أسوار مالاباجا)

1951

الجائزة الكبرى: معجزة في ميلانو (فيتوريو دي سيكا)، الآنسة جولي (ألف سجوبرج)
أفضل مخرج: لويس بونويل (Los Olvidados)
أفضل ممثل: مايكل رد جريف (النسخة السمراء)
أفضل ممثلة: بيت ديفيز (كل شيء عن حواء)

1952

الجائزة الكبرى: أمل بقرشين (ريناتو كاستياني)، عطيل (أورسون ويلز)
أفضل مخرج: كريستيان جاك (Fanfan La Tulipe)
أفضل ممثل: مارلون براندو (يعيش زاباتا)
أفضل ممثلة: لي جرانت (قصة بوليسية)

1953

الجائزة الكبرى: ثمن الخوف (هنري جورج كلوزوت)
أفضل ممثل: تشارلز فانيل (ثمن الخوف

1954

الجائزة الكبرى: بوابة الجحيم (تينوسوكي كينوجازا)

1955

السعفة الذهبية: مارتي (دلبرت مان)
أفضل مخرج: سيرجي فاسيلييف (أبطال شبكا)، جول داش (Rififi)
أفضل أداء: سبنسر تراسي

1956

السعفة الذهبية: العالم الصامت (جان إيف كوستو، لوي مال)
أفضل مخرج: سيرجي بوتكوفتش (عطيل)
أفضل أداء: سوزان هيوارد (سأبكي غدا)

1957

السعفة الذهبية: إقناع ودي (ويليام وايلر)
أفضل مخرج: روبرت بريسون (رجل هارب)
أفضل ممثل: جون كتزميلر (وادي السلام)
أفضل ممثلة: جولييتا ماسينا (ليالي كابيريا)

1958

السعفة الذهبية: الغرانيق تطير (ميخائيل كالاتوزوف)
أفضل مخرج: إنجمار برجمان (قريبا جدا من الحياة)
أفضل ممثل: بول نيومان (صيف حار طويل)
أفضل ممثلة: بيبي أندرسون، إيفا داهلبك، باربرو هيورتاس أورناس، إنجريد تولين (قريبا جدا من الحياة)

1959

السعفة الذهبية: أورفيوس الأسود (مارسيل كامو)
أفضل مخرج: فرانسوا تروفو (أربعمائة ضربة)

أفضل ممثل: دين ستوكويل، برادفورد ديلمان، أورسون ويلز (الإكراه)
أفضل ممثلة: سيمون سينوريي (مكان على القمة)

1960
السعفة الذهبية: فيتا الجميلة (فيديريكو فلليني)
أفضل ممثلة: ميلينا ميركوري (أبدا ليس في يوم الأحد)، جين موريو (غناء مستر سل)

1961
السعفة الذهبية: فيرديانا Viridiana (لويس بونويل)، غياب طويل أيضا (أونري كلوبي)
أفضل مخرج جوليا سولنتسيفا (السنوات الملتهبة)
أفضل ممثل: أنتوني بركنز (وداعا ثانية)
أفضل ممثلة: صوفيا لورين (امرأتان)

1962
السعفة الذهبية: كلمة شرف (أنسليمو ديوراتي)
أفضل ممثل: رالف رتشاردسون، جيسون روباردز، دين ستوكويل (رحلة يوم إلى الليل)، موراي ملفين (طعم العسل)
أفضل ممثلة: كاترين هيبو (رحلة يوم إلى الليل)، ريتا توشنجهام (طعم العسل)

1963
السعفة الذهبية: الـ (لوتشينو فسكونتي)
أفضل ممثل: رتشارد هاريس (هذه الحياة المرحة)
أفضل ممثلة: مارينا فلادي (ملكة النحل، فراش الزوجية)

1964
السعفة الذهبية: مظلات شربورج (جاك ديمي)
أفضل ممثل: سارو أورزي (مغوية ومهجورة)، أنتال بيجر (العصفور)
أفضل ممثلة: آن بانكروفت (آكل اليقطين)، باربرة باري (حبة بطاطا، حبتان)

1965
السعفة الذهبية: الخدعة..وكيف تفعلها (رتشارد ليستر)
أفضل مخرج: ليفو سويلي (غابة المشنوق)
أفضل ممثل: تيرنس ستامب (الجامع)
أفضل ممثلة: سامانتا إيجر (الجامع)

1966
السعفة الذهبية: رجل وامرأة (كلود ليلوش، الطيور، النحل والإيطاليين (بييرتو جيرمي)
أفضل مخرج: سيرجي بيتكوفتش (لينين في بولندا)
أفضل ممثل: بير أوسكارسون (الجوع)
أفضل ممثلة: فانيسا ردجريف (مورجان)

1967
السعفة الذهبية: الانفجار (مايكل أنجلو أنطونيوني)
أفضل مخرج: فرنس كوسا (الشموس الألف)
أفضل ممثل: أوديد كوتيار (ثلاثة أيام وطفل)
أفضل ممثلة: بيا ديجرمارك (Elvira Madigan)

1969
السعفة الذهبية: لو.. (لندساي أندرسون)
أفضل مخرج: جلوبير روشا (Antonio des Mortes)، فويتخ ياش (كل الريفيين الطيبيين)
أفضل ممثل: جان لوي ترينتنيون (زد Z)
أفضل ممثلة: فانيسا ردجريف (إيزادورا)

1970
السعفة الذهبية: ماش M*A*S*H (روبرت ألتمان)
أفضل مخرج: جون بورمان (ليو الأخير)
أفضل ممثل: مارشلو ماستورياني (الغيرة على الطريقة الإيطالية)
أفضل ممثلة: أوتافيا بيكولو (ميتيلو Metello)

1971
السعفة الذهبية: التخلل (جوزيف لوسي)
أفضل ممثل: ريكاردو كوتشيولا (ساكو وفنزيتي)
أفضل ممثلة: كيتي وين (فزع في حديقة نيدل)

1972
السعفة الذهبية: قضية ماتي (فرانشيسكو روزي)، الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة (إليوبتري)
أفضل مخرج: ميكلوش يانسو (المزمور الأحمر)
أفضل ممثل: جين سان (لن نكبر معا)
أفضل ممثلة: سوزان يورك (صور)

1973
السعفة الذهبية: الفزاعة (جيري شاتزبرج)، المأجور (آلان بريدجز)
أفضل ممثل: جيان كارلو جيانيني (الحب والفوضى)
أفضل ممثلة: جوان وود وارد (تأثير أشعة جاما على نباتات قطيفة رجل القمر The Effect of Gamma Rays on Man-In-The-Moon Marigolds)

1974
السعفة الذهبية: المحادثة (فرانسيس فورد كوبولا)
أفضل ممثل: جاك نيكولسون (التفصيلة الأخيرة)
أفضل ممثلة: ماري خوسين نات (Les Violons du Bal)

1975

السعفة الذهبية: وقائع سنوات الجمر (محمد لخضر حامينا)

أفضل مخرج: مايكل بروت (الأوامر)، كوستاجافراس (القسم الخاص)

أفضل ممثل: فيتوريو جاسمان (عطر امرأة)

أفضل ممثلة: فاليري برين (ليني)

1976

السعفة الذهبية: سائق التاكسي (مارتن سكورسس)

أفضل مخرج: إيتور سكولا (منحط وقذر)

أفضل ممثل: خوسين لويس جوميز (باسكوال دوارتي)

أفضل ممثلة: ماري تورسيك (سيدة ديري، أين أنت؟)، دومينيك ساندا (الإرث)

1977

السعفة الذهبية: الوسيط القس (باولو وفيتوريو تافياني)

أفضل ممثل: فرناندو راي (إليزا، حياتي)

أفضل ممثلة: شيلي دوفال (ثلاث نسوة)، مونيك مركوري (صورة مارتن)

1978

السعفة الذهبية: ثلاثة قباقيب خشبية L'Albero degli Zoccoli (إرمانو أولمي)

أفضل مخرج: ناجيسا أوشيما (امبراطورية الهوى)

أفضل ممثل: جون فويت (العودة إلى الوطن)

أفضل ممثلة: جيل كليبورج (امرأة غير متزوجة)

1979

السعفة الذهبية: الطبلة الصفيح (فولكر شلوندروف)، نهاية العالم الآن (فرانسيس فورد كوبولا)

أفضل مخرج: تيرنس مالك (أيام السماء)

أفضل ممثل: جاك ليمون (أعراض صينية)

أفضل ممثلة: سالي فيلد (نورما راي)

1980

السعفة الذهبية: كاجيموشا (أكيروكوروساوا)، كل هذا الجاز (بوب فوس)

أفضل ممثل: ميشيل بيكولي (قفزة في الفراغ)

أفضل ممثلة: آنوك إيمين (قفزة في الفراغ)

1981

السعفة الذهبية: رجل الحديد (أندريه فايدا)

أفضل ممثل: أوجو توجنازي (مأساة رجل سخيف)

أفضل ممثلة: إيزابيل إدجاني (الرباعية، الاستحواذ)

1982

السعفة الذهبية: المفقود (كوستا جافراس)، يول Yol (جوني يلمظ، شرين جورن)

أفضل مخرج: ورنر هرزوج (فتزكارالدو)

أفضل ممثل: جاك ليمون (المفقود)

أفضل ممثلة: يادفيجا يانكوفسكاسيسلاك (طريق آخر)

1983

السعفة الذهبية: أغنية ناراياما (شوهي إيمامورا)

أفضل ممثل: جيان ماريا فولونتي (موت ماريا ريتشي)

أفضل ممثلة: هانا شوجولا (حكاية بييرا)

1984

السعفة الذهبية: باريس ـ تكساس (ويم واندرز)

أفضل مخرج: برتراند تافرنييه (يوم أحد في الريف)

أفضل ممثل: ألفريدو لاندا، فرانشيسكو رابال (الأبرياء المقدسين)

أفضل ممثلة: هيلين ميرين (كال Cal)

1985

السعفة الذهبية: عندما كان الأب خارجاً في العمل (إمير كوستوريكا)

أفضل مخرج: أندريه تيشيني (موعد غرامي)

أفضل ممثل: ويليام هارت (قبلة المرأة العنكبوت)

أفضل ممثلة: شير (القناع)، نورما ألندرو (الحكاية الرسمية)

1986

السعفة الذهبية: المهمة (رولاند جوف)

أفضل مخرج: مارتن سكورسس (بعد ساعات)

أفضل ممثل: مايكل بلانك (المنزل)، بوب هوسكنز (موناليزا)

أفضل ممثلة: باربرة سوكوفا (روزا لوكسمبورج)، فرناندا توريس (أحبك)

1987

السعفة الذهبية: تحت شمس الشيطان (موريس بيالات)

أفضل مخرج: ويم واندرز (أجنحة الرغبة)

أفضل ممثل: مارشيلو ماستورياني (عيون معتمة)

أفضل ممثلة: باربرة هرشي (ناس خجولون)

1988

السعفة الذهبية: بيل الفاتح (بيل أوجست)

أفضل مخرج: فرناندو سولاناس (الجنوب)

أفضل ممثل: فورست ويتكار (الطائر)

أفضل ممثلة: باربرة هرشي، جودي ماي، لندا مفوسي (عالم ممزق)

1989

السعفة الذهبية: جنس، وأكاذيب وشريط فيديو (ستيفن

سودربرج)
أفضل مخرج: إمير كوستوريكا (عهد الغجر)
أفضل ممثل: جيمس سبادر (جنس وأكاذيب وشريط فيديو)
أفضل ممثلة: ميريل ستريب (صرخة في الظلام، ملائكة الشر)

1990
السعفة الذهبية: وحش في القلب (ديفيد لنش)
أفضل مخرج: بافل لونجوين (أحزان التاكسي)
أفضل ممثل: جيرارد دوبردييه (سيرانو دي برجراك)
أفضل ممثلة: كريستيا ياندا (الاستجواب)

1991
السعفة الذهبية: Barton Fink (جويل وإيثان كوين)
أفضل مخرج: جويل كوين (Barton Fink)
أفضل ممثل: جون تورتورو (Barton Fink)
أفضل ممثلة: إيرين جاكوب (الحياة المزدوجة لفيرونيك)

1992
السعفة الذهبية: أفضل النوايا (بيل أوجست)
أفضل مخرج: روبرت ألتمان (العازف)
أفضل ممثل: تيم روبنز (العازف)
أفضل ممثلة: برنيلا أوجست (أفضل النوايا)

1993
السعفة الذهبية: وداعا صديقتي (جين كيج)، البيانو (جين كامبيون)
أفضل مخرج: مايك لي (العاري)
أفضل ممثل: ديفيد ثواليس (العاري)
أفضل ممثلة: هولي هنتر (البيانو)

1994
السعفة الذهبية: حكاية مثيرة (كونيثين تارانيتنو)
أفضل مخرج: ناني موريتي (مفكرتي العزيزة)
أفضل ممثل: جي يو (أن تعيش)
أفضل ممثلة: فيرنا ليزي (الملكة مارجريت)

1995
السعفة الذهبية: مترو الأنفاق (كوستوريكا)
أفضل مخرج: ماثيو كاسوفتز (La Haine)
أفضل ممثل: جوناثان برايس (كارنجتون)
أفضل ممثلة: هيلين ميرين (جنون الملك جورج)

الأفلام الفائزة بالأسد الذهبي لمهرجان فينيسيا السينمائي

بدأ مهرجان فينيسيا السينمائي، الذي ينظم في شهر سبتمبر من كل عام، في سنة 1934، وتوقف عام 1942، ثم عاد ثانية في عام 1946. وجائزته الرئيسية هي أسد سان مارك الذهبي، الذي بدأ منحه لأحسن فيلم روائي في عام 1980. وفيما يلي أسماء الأفلام الفائزة بجائزة الأسد الذهبي:

1980
جلوريا (جون كازافتس)، أتلانتك سيتي (لويس مال)
1981
الشقيقات الألمانيات (مارجريت فون تروتا)
1982
حالة الأشياء (ويم واندرز)
1983
الاسم الأول كارمن (جان لك جودار)
1984
سنة الشمس الهادئة (كريستوف زانوسي)
1985
المتشرد (أنجيس فاردا)
1986
الشعاع الأخضر (إريك رومر)
1987
وداعا يا أطفال (لويس مال)
1988
أسطورة الشارب المقدس (إرمانو أولمي)
1989
مدينة الأحزان (هو هسياو هسين)
1990
روزنكرانتز وجويلد نسترن ميتان (توم ستوبارد)
1991
أورجا (نيكيتا ميخائيلوف)
1992
حكاية كوي جو (يانج زيمو)
1993
تقطيعات قصيرة (روبرت ألتمان)، ثلاثة ألوان: الأزرق (كريستوف كيزلوفسكي)
1994
قبل المطر (ميلوش مانشفسكي)، يحيا الحب (تساي منج ليانج)